شعرية الاختلاف

بلاغة السرد فى أعمال إدوار خراط

دكتور

شكرى الطوانسى

دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع

٨١٠.٩٠٢٣ الطوانسي ، شكري .

ش . ا شـعرية الاخـتلاف بلاغـة السـرد فـي أعمـال إدوار خـراك/شـطري الطوانسي.- ط١.- دسوق: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

٥٠٨ ص ؛ ١٧.٥ × ٢٤.٥سم .

تدمك : 9-356 – 308 – 977 – 978

١. السرد الأدبي (أدب عربي). ٢. البلاغة العربية .

٣.الشعر العربي - تاريخ ونقد

أ- العنوان .

رقم الإيداع : ١٩٤٤٤- ٢٠١٣.

الناشر : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

دسوق – شارع الشركات- ميدان المحطة

هاتـف : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ – فاكس: ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١

E-mail: elelm_aleman@yahoo.com
elelm_aleman@hotmail.com

2013

الفهرست

الموضوع	الصفحة



مقدمة الدراسة

تنطلق هذه الدراسة من فرضية مفادها أن الأعمال الأدبية ليست تحققات أو تجليات لبنى مجردة، معارضة بذلك اتجاهاً سائداً فى «الشعرية البنيوية»، ينشغل بالبحث عن مبادئ أو قواعد عامة للأدب، أكثر من التفاته إلى الخصائص الفردية للأعمال. فالشعرية البنيوية - فى جل تطبيقاتها - تواجه مأزق الكشف عن خصوصية العمل الأدبى فى ظل سعيها الطموح إلى علم للأدب يقوم على المجرد والعام، ويتفادى الفردى والمتغير، وهو ما يصطدم بطبيعة العمل الأدبى الذى يأبى - بما هو نشاط تخييلى - النمذجة أو التعميم أو الاختزال إلى بنيات مجردة مغلقة. إنه يحقق وجوده وجمالياته الخاصة، بتجادله - الذى يصل إلى حد القطيعة - مع المبادئ العامة أو التقاليد، ذلك أن النص أو النصوص ما هى إلا ممارسة خاصة حرة، ضمن احتمالات متعددة ومفتوحة، فى شرط تاريخى واجتماعى وثقافى محدد.

وقد اختارت الدراسة لاختبار هذه الفرضية الأعمال السردية للكاتب المصرى «إدوار الخراط» (١٩٢٦م -).[1]* وهو اختيار يعى ما يعلنه الكاتب نفسه - وما يحاوله - من التحرر من التصنيفات النوعية المحددة، والخروج على مواضعات السرد التقليدى وقوالبه النمطية، بل الإطاحة بها؛ انحيازاً إلى أكثر اتجاهات الرواية المعاصرة جرأة وحداثة، حيث تبتعد الرواية عن مفهوم المحاكاة أو التمثيل، وتنقطع صلتها بالشكل الحكائى، وتتحول إلى مجموعة من الوحدات أو التأليفات المتباينة وغير المتجانسة، يتقاطع معها العديد من الملفوظات والنصوص، بما يؤدى إلى تفتت الحكاية وتشتتها وتشذرها، حتى لتبدو الرواية فاقدة لمسماها، ومضاءة له، منقطعة عن تاريخها، استناداً إلى أن الرواية - فى حقيقتها - شكل مفتوح، غير مكتمل، متطور باستمرار، يتميز دائماً بقدرته على استيعاب غيره من الأشكال والأجناس والنصوص. وهو ما أراده «إدوار الخراط» بتسميات غير معهودة مثل: «نصوص اسكندرانية»، «متتالية قصصية»، «نزوات روائية»، «كولاج روائى»، «تنويعات روائية» - وصفاً لعدد من أعماله السردية؛ وما أراده بمقولات مثل «الحساسية الجديدة» و«الكتابة عبر النوعية» فى كتابين نقديين له يحملان العنوانين نفسيهما

---

* تضم قائمة المصادر والمراجع فى آخر هذه الدراسة ببليوجرافيا بأعمال « إدوار الخراط» السردية والنقدية، وبما كتب عنه من مقالات ودراسات.



(١٩٩٣م ١٩٩٤م)، تطلعاً إلى كتابة جديدة شاغلها البحث الدائم والمستمر عن قيم جمالية وثقافية واجتماعية متجددة، كتابة لا تنكر التراث كمكتسب تاريخي راسخ، ولكنها تتساءل "...هل نظل أبد الدهور أسرى لمواصفات تاريخية سابقة، أم أن الفن بذاته وبتعريفه هو مغامرة مستمرة واختراق مستمر..." (١).

هذه الدعوة إلى تجاوز ما هو سائد ومستقر من القيم، وبخاصة الفنية والجمالية منها - هو ما يظل يردده «الخراط» - في كتاباته النقدية وحواراته - شرطاً للكتابة الجديدة من ناحية، وتثميناً لأعماله من ناحية أخرى. غير أن هذا الطرح النظري من جانب «الخراط» لا ترى فيه الدراسة - مع قيمته النقدية بشكل عام - مدخلاً مناسباً لدراسة أعماله، لما يتضمنه من مصادرة تحول دون قراءة حرة، منفتحة ومنتجة، من جانب المتلقي؛ تلك القراءة التي تفرضها الكتابة الجديدة، وتسعى إليها، كما يعلن دعاتها (ومن بينهم «إدوار الخراط»). ولكن من شأن وعي الدراسة بهذا الطرح النظري أن يتفادى تأثيراً خلفته المتابعات النقدية لأعمال «الخراط»، حيث كان لمقولات «الخراط» - وشهرته كواحد من أبرز كتاب الحداثة وأنصارها - دورها في توجيه كثير من المتابعات التي جاءت غالبيتها مقالات في الصحف والمجلات الثقافية، وهو ما التفت إليه «بدر الديب» من أهمية - وربما ضرورة - الفصل بين جهد «الخراط» النقدي وعمله الفني؛ من أجل فهم حقيقي لإبداعه يستند إلى مقاربة محايثة وتحليل مفصل للجزئيات والوحدات (٢). وفي هذا السياق تدين دراسة «أحمد خريس» - خاصة فيما يتعلق بانفتاح النص «الخراطي» وإشكالية النوع الأدبي - إلى مقولات «الخراط» وحواراته - ومقولات ناقديه أيضاً - أكثر من تبنيها لتصور نقدي محدد وأحادي تراه غير جدير بالركون إليه، الأمر الذي يفضي بهذه الدراسة إلى سمات وملامح عامة، وإن تميزت بتتبع دلالات عدد من الرموز، وتحولاتها عبر نصوص «الخراط»، حيث لا حضور واضح لمقولاته (٣). وانسجاماً مع ما يريده «الخراط» لكتابته من انفتاح وحرية وتعدد، ولكن من غير إحالة مباشرة وصريحة إليه، كما يفعل «خريس»- ينطلق «بوشعيب شداق» إلى تحليل دقيق للعلامات النصية وفق ما أسماه بالمنهج التهديمي أو التقويضي، مستعيناً بسيميائية «فلاديمير كريزنسكي». وقد أدت به مقدماته هذه - في أحيان كثيرة - إلى مبالغات في قراءة العلامات النصية وتأويل دلالاتها. فهو- مثلاً- يرى أن الرواية (أي «رامة والتنين») تظل منفتحة إيديولوجياً عما هو ممكن، من خلال توجه «ميخائيل» إلى الغير، ليتضامن معه، ويتعاطف، ذلك أنه لا يستطيع في أية لحظة

من لحظات وعيه- وبخاصة أثناء حالات التأزم- أن يغفل خطاب الغير، وما يقوله عنه، أو يبتغيه هو من الغير(٤). فى حين أن الغير - بصوته ووعيه - لا وجود له داخل عالم الحكاية إلا من خلال وعى «ميخائيل» الذى هو نفسه السارد، هذا فضلاً عن أن الغير- فى الغالب - غير منفصل عن «ميخائيل» فهو بمثابة صوته الثانى الداخلى. وتبقى «رامة» هى الشخصية التى تكاد تكون الوحيدة المجسدة للغير، والتى يتعرف فيها «ميخائيل» على نفسه. لا من خلال كلمتها هى عنه، تلك الكلمة التى لا تسفر أبداً - بصيغها الخطابية المختلفة من حوار وخطاب منقول... الخ - عن إلغاء ما بينهما من ثنائية دائمة.

كذلك يرى «بوشعيب شداق» أن الصورة الإشكالية الكرنفالية المتعلقة بالمروى له (باختلاطه وتماهيه مع الراوى) لم يشر إليها كل من «جينيت» و «إيفرى» **معلقاً على ذلك بقوله:**

"...وأظن أن هذا الشكل النظرى عند هذين المنظرين لم ينحصر فى الإطار النظرى فقط إنما ارتبطت محدوديتهما بالنص الذى اشتغلا عليه، وهنا يكمن سر الإبداع عند هذا المؤلف، وسر خصوصية تجربته."(٥). واتساقاً مع هذا المنطق من الباحث، يمكن الاستنتاج بأن ما يغيب عن رواية «الخراط» من صيغ وصور سردية عند «جينيت» و «إيفرى»- وهذا طبيعى وبديهى- يعد شاهداً على محدودية روايته، الأمر الذى يضعف من وجاهة الأساس النقدى الذى يستند إليه قول «بوشعيب شداق».

غير أن أمثال هذه المتابعات لم تكن جميعها انحيازاً لمقولات «الخراط» النقدية، فمن المتابعات ما صدر عن معارضتها، فـ«فيصل دراج» - مع تقديره البالغ وإكباره لجهود «الخراط» - يقر تماثلاً بين روايات «الخراط» ومفهومه عن الرواية بوصفها سعياً نحو الشمولية، نحو حقيقة كاملة، رؤية كاملة، بحيث يرتبط النسبى بالمطلق- وهو ما يرفضه «فيصل دراج» من منطلق أن ما يقدمه «الخراط» من كتابة متعالية تتمسك بالمطلق- لا يستقيم مع الرواية التى لا تبحث - عبر تاريخها- عن المطلق، بل تجعل من ضياعه موضوعاً لها، فبطل الرواية هو ذلك المغترب الذى هجره اليقين، وأيقن أنه لن يعود إليه أبداً(٦). غير أن البطل عند «الخراط» (أى «ميخائيل») لم يكن شخصاً آخر غير ذلك الذى يتحدث عنه «فيصل دراج». فهو بطل قلق حائر فى سعيه الدائم والمحتوم نحو مطلق يوقن هو استحالة تحققه. إن المطلق غير المتحقق هو طموح رواية «الخراط»، ولا يمنع أن

يكون طموحاً للرواية عموماً، فى ارتباط شكلها وبنيتها - على الدوام - بالنسبى والمتغير، وإن لم ينف هذا ما خلفه ذلك الطموح من وضعية خاصة للواقعى واليومى والتاريخى داخل رواية «الخراط».

ولا ينفى ما سبق استفادة الدراسة مما قدمته متابعات جادة حول أعمال «إدوار الخراط»، تناولت: النوع الأدبى وإشكالية التجنيس(٧)، الملامح والسمات الشعرية من تشكيل موسيقى ولغة مجازية ورمزية(٨)، بعض التقنيات السردية وبخاصة السارد(٩)، الأبعاد المعرفية والفلسفية والأسطورية(١٠)، ملامح الحداثة ومظاهرها، وبخاصة فيما يتعلق ببنية الرواية(١١) بعض التيمات، والعلاقة بالواقع، والتاريخ، والإيديولوجيا(١٢)، الطابع الحسى، وجماليات المكان(١٣)، هذه المتابعات التى تعمل بمعزل عن بعضها البعض، والتى تنتهى - فى الغالب - إلى نتائج متشابهة لا تختلف عما يقرره «الخراط» نفسه، دون أن يعنى هذا أن الاختلاف معه هدف فى حد ذاته؛ هذه المتابعات لا تكشف - بوضوح - **عن الغاية أو المقصد الجمالى - الإيديولوجى** من كل ما يمارسه «الخراط» من تجريب ومغامرة واختلاف، **أى كيف يمكن أن تعد كتابة «الخراط» استجابة جمالية لشروط أدبية واجتماعية وأيديولوجية وثقافية وتاريخية.**

أما عن مادة الدراسة، فهى تتكون من أعمال «إدوار الخراط» السردية (روايات، قصص وغير ذلك من تسميات اختارها الكاتب)، **وهى كالتالى (متبوعة بالطبعة التى اعتمدت عليها الدراسة):**

- ✓ حيطان عالية - مجموعة قصص (١٩٥٩م). دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.
- ✓ ساعات الكبرياء - مجموعة قصص (١٩٧٢م). دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.
- ✓ رامة والتنين - رواية (١٩٧٩م). دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.
- ✓ اختناقات العشق والصباح - قصص (١٩٨٣م). دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.
- ✓ الزمن الآخر - رواية (١٩٨٥م). دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.
- ✓ محطة السكة الحديد - رواية (١٩٨٥م). دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.
- ✓ ترابها زعفران - نصوص اسكندرانية (١٩٨٦م). دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩١م.
- ✓ أضلاع الصحراء - رواية (١٩٨٧م). الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١؛ ١٩٨٧م.
- ✓ يا بنات اسكندرية - رواية (١٩٩٠م). دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٠م.
- ✓ مخلوقات الأشواق الطائرة - رواية (١٩٩٠م). دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٠م.



- ✓ أمواج الليالى - متتالية قصصية (١٩٩١م). دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.
- ✓ حجارة بوبيللو - رواية (١٩٩٢م). دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٢م.
- ✓ اختراقات الهوى والتهلكة - نزوات روائية (١٩٩٣م). دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م.
- ✓ أبنية متطايرة - رواية (١٩٩٣م). دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧م.
- ✓ رقرقة الأحلام الملحية - رواية (١٩٩٤م). دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٤م.
- ✓ حريق الأخيلة - رواية (١٩٩٤م). دار ومطابع المستقبل، الفجالة- الاسكندرية، ط١؛ ١٩٩٤م.
- ✓ اسكندرينى-كولاج روائى(١٩٩٤م).دار ومطابع المستقبل،الفجالة- الاسكندرية،ط١؛ ١٩٩٤م.
- ✓ يقين العطش - رواية (١٩٩٦م). دار شرقيات، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٦م.
- ✓ تباريح الوقائع والجنون- تنويعات روائية (١٩٩٨م). مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٨م.
- ✓ صخور السماء - رواية (٢٠٠١م). مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ٢٠٠١م.

تتخذ هذه الدراسة من جدلية العلاقة وانفتاحها بين العمل الأدبى وشعرية النوع - **أساساً منهجياً** لدراسة أعمال «إدوار الخراط» السردية. وتستمد فى ذلك إجراءاتها من مباحث «الشعرية» Poetics ، فى علاقتها بنظرية الأنواع من ناحية، وبالبلاغة بوصفها رافداً مهماً لها عبر تاريخها من ناحية أخرى؛ وكذلك من «علم السرديات» Narratology، وبخاصة الإسهام البنيوى؛ كما تستفيد الدراسة فى تحليلاتها من بعض المعطيات المعرفية، خاصة الميثولوجيا، علم النفس، الفلسفة التصوف، ويتكامل منهج الدراسة مع الإجراءات المعتمدة، وهو ما يفصح عنه عنوان الدراسة «بلاغة السرد» حيث يتحدد انشغالها فى محاولة معرفة **إلى أى مدى تؤسس أعمال «إدوار الخراط» السردية شعريتها أو بلاغتها الخاصة في ظل شعرية عامة ومفتوحة للنوع السردى؟ وإلى أى مقصد جمالى يتجه هذا التأسيس؟**

وفيما يلى عرض للمفاهيم التى استندت إليها الدراسة فى تحديد منهجها وإجراءاتها، هذه المفاهيم هى: السرد، الشعرية، نظرية الأنواع، البلاغة.

وتنطلق الدراسة فى تحديدها لمصطلح «السرد» من اختيار «جيرار جينيت» للدلالة الأكثر شيوعاً لكلمة Narrative، والتى تعنى "... المنطوق السردى. أى الخطاب الشفوى أو المكتوب الذى يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث..."(١٤). و«جينيت» - بذلك - يطلق مصطلح

«السرد» Narrative - أو «الحكاية» فى الترجمة العربية لكتابه - على: الدال Signifier، أو المنطوق Statement، أو الخطاب Discourse، أو النص السردى نفسه Text. وهو - بهذا المعنى - يجعل «السرد» أو «الحكاية» **أحد مظاهر ثلاثة للواقعة السردية إلى جانب**: القصة Story أى المدلول أو المضمون السردى (سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية وعلاقاتها المختلفة) دون النظر إلى طريقة عرضه وتقديمه؛ و«فعل السرد» Narrarting - أو «السرد» فى الترجمة العربية- المنتج للحكاية/ السرد، أى قيام شخص ما برواية شئ ما، أو هو مجموع الوضع الحقيقى أو التخييلى الذى يحدث فيه ذلك الفعل(١٥). فالسرد/ الحكاية/ الخطاب السردى يتحدد - إذن - فى ضوء علاقاته بالقصة (المضمون السردى)، وبفعل السرد، وهو (أى السرد) لا يكون كذلك إلا لأنه يروى قصة، ولأنه نتاج لفعل (سردى). إنه الصورة الفعلية التى تتجلى فيها القصة (المضمون أو المدلول السردى) وتتحقق بها باستخدام هذا الوسيط أو ذاك (لفظى أو غير لفظى).

وهذه المظاهر السردية الثلاثة: القصة، السرد/ الحكاية (أو الخطاب أو النص السردى) فعل السرد، **والتى كثيراً ما تختزل إلى مظهرين**: القصة، الخطاب، بإدراج فعل السرد ضمن الخطاب السردى بوصفهما (أى فعل السرد والخطاب) طريقة التمثيل السردى فى مقابل مضمونه (أى القصة)؛ هذه المظاهر السردية - مع اختلاف تجلياتها وتسمياتها(١٦) - منفردة أو مجتمعة - إنما تستقطب كافة اتجاهات التحليل السردى التى تتوزع ما بين الاهتمام بالقصة، والاهتمام بالخطاب، تسعى جميعها نحو تحديد ما يكون «سردية» Narrativity النص، أو «شعرية» السرد. البعض رأى فى المحتوى أو المضمون (القصة) العنصر الثابت فى كل عمل سردى/ حكائى، بغض النظر عن طرق التعبير ووسائطه وأشكاله (اتجاه «السيميائيات السردية»)، ووجد البعض الآخر فى طريقة التعبير أو التمثيل (الخطاب)، أى كيفية تجلى المحتوى - الخاصية الأساسية للسرد (اتجاه «الشعرية السردية»). ونتيجة لتغافل كل اتجاه عن العناية بموضوع اهتمام الاتجاه الآخر رغم أن موضوع كل منهما يمثل مظهراً أصيلاً للواقعة السردية (غياب خصوصية الخطاب أو التعبير الذى يسمح للقصة بالتحقق والتميز، والذى وحده يضفى عليها صفة «الأدبية» - عند ممثلى السيميائيات السردية. إغفال دور القصة كمكون للسرد، عدم الالتفات إلى المضمون الدلالى والأيديولوجى لما يستخدم من تقنيات سردية، عدم العناية بوضع روابط بين البنية السردية والبنية

الاجتماعية - عند ممثلى الشعرية السردية)؛ نتيجة لهذا ظهرت محاولات اجتهادية تسعى نحو توسيع إطار البحث السردى - أو ما يسمى بـ «علم السرديات» Narratology (١٧) -

من خلال المزاوجة بين الشعرية والسيميوطيقا، أو بين المظهرين اللفظى/ التعبيرى والدلالى للسرد، وذلك بعدم الوقوف عند حدود المستوى التعبيرى، **والانتقال منه إلى المستوى الدلالى عن طريق:**

الالتفات إلى أبعاد السرد السوسيولوجية والأيديولوجية والمرجعية... (أى ربط السرد بسياقاته المتعددة)، أو إدخال عنصر التلقى بالاستناد إلى نظريات الاتصال والتلقى والتأويل، وذلك من خلال اقتراح نموذج تداولى للتواصل السردى يضم كل عناصره (الواقعية، التخييلية، الضمنية/ المجردة). مثل هذه المحاولات تتبنى استراتيجية توسيعية تقر بأن السرد نتاج لتفاعل النص مع كل ما يشكل مرجعية للنص، ويكون بمثابة بنيات تكوينية له (الواقع، التاريخ، الذات، التناص، اللغة قواعد النوع، نسق القيم،...)، **ذلك أن السرد/ الرواية نشاط لغوى تخييلى، يهدف إلى بناء عالم متخيل، ممكن أو محتمل، يرمز إلى وضعية الذات وعلاقتها بالآخر في شرط تاريخى واجتماعى محدد.**

أما «الشعرية» Poetics - بمفهومها العام - فهى بحث فى صفة «الأدبية»، تلك التى تميز النص الأدبى عن غيره من النصوص، أى السمات العامة والمجردة التى تجعل من النص نصاً أدبياً. إن الشعرية هى بمثابة علم للأدب، موضوعها الخطاب الأدبى لا النص المفرد، فـ "ليس العمل الأدبى - فى حد ذاته - هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعى الذى هو الخطاب الأدبى، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة..." (١٨)، معنى ذلك أن الشعرية منشغلة بإمكانات تحقق الأدبية فى مختلف النصوص عبر التاريخ، وتتعدد فى سبيل ذلك اتجاهاتها، وتتنوع إجراءاتها، وإن أولت عنايتها الفائقة للسانيات، حيث رأت فى التناظر بين البنية الأدبية والبنية اللغوية سبيلاً لإقامة علم للأدب، بما أن الأدب - فى حقيقته - نتاج لغوى، الأمر الذى يسمح بالقول بـ "... أنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات" (١٩). غير أن الشعرية فى طموحها العلمى، النظرى والمجرد تغفل خصوصية كل نص (أدبى)، وما يرتبط به من سياق تاريخى واجتماعى وحضارى، ومن حرية فى التعامل مع اللغة. إنها تقصر عن إدراك الخصائص الفردية المتغيرة بين النصوص، فى ظل انشغالها بالعام والثابت، أى بالبنية الكامنة فى الأدب بعامة، المتجاوزة حدود التاريخ والثقافة

والنوع. ولتفادى ما تواجهه الشعرية من مأزق إغفال خصوصية النص الأدبى، بحيث تصبح قادرة على الكشف عن مظاهر الوحدة والتنوع معاً فى كل نص من النصوص، أى عن الفردى الخاص الذى يجمع العام، والعام الذى لا ينفى تفرد الخاص ؛ من أجل هذا سعت الشعرية إلى إدخال تعديلات عدة على مشروعها، بعدم الاكتفاء بالبحث عن مبادئ عامة تجريدية ، وعن إمكانات الخطاب الأدبى واحتمالاته ، وبالاتجاه إلى وصف بنيات النص الخطابية ، ومن ثم تأخذ فى "... التخلى عن مطالبتها بالأدبية وإيجاد فاعلية حقيقية فى عالم الخطاب، فتنتقل بالتالى من علم الأدب إلى علم للخطابات، وتنحل بذلك فى البلاغة أو الدلالية..."(٢٠)، معنى ذلك أن الخصائص النوعية للأدب لم يعد بإمكان الشعرية اختزالها فى مفهوم للأدبية منغلق على بنية مجردة من سياقها التاريخى والاجتماعى والثقافى، ومن تحققها اللفظى أو النصى، وبعبارة أخرى "... إن ما هو أدبى ليس فى الأساس أبنية... وإنما هو وظائف اجتماعية، وإدراكية، وتاريخية متعينة."(٢١)، دون أن تنحصر فقط فى هذه الوظائف. وهكذا يتزامن داخل الشعرية وصف بنية الأدب مع أسلوبيات تكوّن النص وإنتاجه، بوصفها - فى هذه الحالة - نظرية تعنى بإبراز القواعد التركيبية أو التأليفية العامة للتنظيم البنيوى الداخلى فى النص، مقتربة - بذلك - من أن تكون جزءاً من علم عام للنصوص.

لا ينفصل إذن أى نص عن غيره من النصوص، فى طموحه إلى تأكيد خصوصيته وتفرده ذلك الطموح الذى لا يحول دون تجنيسه، مهما بدا مفارقاً لأى تصنيف نوعى. فكما أن النص ليس تحققاً لبنية مجردة من القواعد والتقاليد والخصائص، ولا يمكن للنصوص أن تكون صوراً مكررة وكاملة لنموذج ما، منته ومكتمل ومعد سلفاً؛ فإنه (أى النص) لا ينشأ من فراغ، أو فى فراغ ولا يعدم - مهما بلغ تميزه - صلات تربطه بغيره من النصوص.

وبنماذج أو تقاليد تلك النصوص التى يوفرها التراث، يدخل معها فى علاقات جدلية متغيرة ومستمرة، تشهد درجات متفاوتة من التباين أو التشويه أو الانحراف أو الانتهاك. هذه التعديلات أو التحولات إنما تستجيب إلى قدرة النوع (**الأدبى**) على التنوع والتغير والتطور فى إطار وحدته واستمراريته، وإلى استعداده الدائم لقبول تغييرات جذرية، بانتهاك قوانينه، أو بمزجه بغيره من الأنواع، مما يؤدى إلى نفيه وتحلله، تلبية لمتغيرات لحظة تاريخية واجتماعية محددة.

فـ"... النوع كينونة اجتماعية - تاريخية، وهو كذلك كينونة شكلية، وينبغى أن تعالج تحولات النوع فى سياق علاقتها مع التغيرات الاجتماعية."(٢٢) أى إن الأنواع - فى حقيقتها -

كيانات أو أنساق مفتوحة تفرزها أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة وبتغير هذه الأوضاع تصبح الأنواع عرضة لأشكال شتى من التحولات، كما أن سمات النوع وتقاليده تظل تتشكل بالنصوص الفردية، العديدة والمتغايرة، هذه النصوص وإن كانت تسهم تقاليد النوع في إنتاجها، وقراءتها، ووصفها، وتحليلها- فهي التي تمنحه (أي النوع) الاستمرار والتطور، أو تدفع به إلى التحول أو التحلل. إن العلاقة بين النص (أو المبدع) والنوع علاقة "... بلا حدود، ولا تقف عند مستوى من المستويات، لأنها متشابكة ومعقدة، وتاريخية في الوقت نفسه.."(٢٣)، ومن ثم لا يمكن أن تختزل الأنواع (الأدبية) إلى مقولات منطقية صارمة، ووصفات بنائية وتعبيرية ملزمة. فالنوع "... مقولة يحددها التاريخ، وذلك بمنطقها الداخلي الخاص، وبمجموعة القواعد الخاصة، وهي قواعد تنفتح بذاتها على تغير بالغ..."(٢٤).

هذا التغير الذي يمتد بالنوع إلى الاختلاط والتداخل والامتزاج بغيره من الأنواع، خاصة في الأدب الحديث الذي ينزع - دوماً - إلى نمط جديد من الكتابة، متحرر من أية تصنيفات نوعية قائمة، ومتصادم - بالتالي - مع تقاليد القراء وتوقعاتهم، غير أن هذه الكتابة الجديدة إنما تكون بصدد إقامة أنواع جديدة، من خلال طرحها قيماً جديدة وأصيلة، مرتبطة بمتغيرات اجتماعية وتاريخية وبالتالي فليس مستبعداً أو مرفوضاً "... أن المزج بين الأجناس، أو الاستخفاف بها، يمثل في حد ذاته جنساً من الأجناس..."(٢٥).

أما عن البلاغة فقد ارتبطت في الثقافتين العربية والغربية على ما بينهما من اختلافات واضحة في أسس الفكر البلاغي(٢٦)، ببعدين: الحجاج والإقناع والتأثير من ناحية، وتحسين العبارة وبناء الخطاب أو ترتيبه من ناحية أخرى، وذلك قبل أن تختزل إلى نظرية في المجازات أو المحسنات أو الصور، وتصل إلى حال الانحطاط أو الموت. ولكن حدث في الآونة الأخيرة أن تعرضت البلاغة لتطورات هائلة دفعت بها إلى مجالات بحثية شديدة التباين، إلى حد تبدو البلاغة وكأنها قد انفصلت عن منهجيتها القديمة القائمة على الإقناع والتأثير والتحسين، والموجهة نحو إنتاج الخطاب، والمرتبطة بتصور معياري وتجزيئي للظاهرة اللغوية. فقد سعى عدد من الباحثين - مع تطور فروع معرفية مجاورة للبلاغة ومتقاطعة معها، كاللسانيات والتداولية والشعرية والسيميائية - ونتيجة لأسباب أخرى عديدة (٢٧)؛ سعوا إلى إعادة بناء البلاغة، وإلى تحديثها، تطلعاً إلى تصور جديد للبلاغة، لا يقف بها عند قواعد أو مبادئ إنتاج الخطاب وتنظيمه وتزيينه

بمختلف المحسنات وصور التعبير، ويدفع بها إلى وصف الخطاب وتحليله ودراسة خصوصياته، لتصبح مبحثاً علمياً عصرياً يستند إلى الموروث البلاغي والنحوي، وإلى إسهامات الأسلوبية والتداولية ولسانيات النص، فتخرج - بذلك - عن أن تكون بلاغة مختزلة أو معممة (بانحصارها في أحد مباحثها) إلى «بلاغة عامة» للخطاب أو للنص، بلاغة جديدة غير محصورة، تأخذ طريقها إلى أن تكون نظرية أو علماً عاماً للخطابات أو للنصوص؛ ومن هنا كانت نظرة البعض إلى علم النص، أو السيميائية أو الأسلوبية، أو البنيوية (في طموحها لدراسة وحدات الخطاب الكبرى) - على أنها وريث شرعي وعصري للبلاغة، أو هي بمثابة بلاغة جديدة[28].

إن البلاغة - بنموذجها المقترح، الشامل لكل أشكال الخطاب والنص، والملازم لكل نشاط أو اتصال لغوي، وما يرتبط به (أي بالنشاط اللغوي) من دلالة وترميز؛ تساوي البلاغة بهذا "... وعي الإنسان بوجود خطابه"[29]، بمعنى أن البلاغة أصبحت وعياً بوجود الخطاب أو بخصوصيته بما هو لغة في المقام الأول، تلك الخصوصية التي تمثل مدار بحث «الشعرية» وموضوعها، والتي أطلق عليها «الأدبية» - عند الشكلانيين الروس، و «الوظيفة الشعرية» - عند «رومان ياكبسون»، وإن كان «رولان بارت» يختار لها مصطلح «البلاغة»، "...فالشعرية هي شكل من الأشكال التي تجيب عن السؤال التالي: «ما الذي يجعل من الاتصال اللغوي عملاً فنياً؟ » إنه العنصر النوعي نفسه الذي سأسميه «البلاغة»، وبذلك أتجنب حصر الشعرية بالشعر وحده..."[30]. ويدعم اختيار «بارت» ما يراه آخرون من تقاطع الشعرية والبلاغة، والإسهام الجوهري للشعرية في تشكيل بلاغة الخطاب أو النص الأدبي[31].

إن البلاغة - أو الشعرية المفتوحة والمنفصلة من تعميمات الشعرية البنيوية - كما تفهمها الدراسة طبقاً لـ «بارت» - ليست قاصرة عن دراسة الرواية أو السرد (وغير ذلك من أشكال الأدب وأنواعه). فالبلاغة بمنهجيتها الشمولية، ولكن غير المحصورة في تعميمات أو تصنيفات معيارية والتي تقوم - بما هي إمكانية مفتوحة ولا نهائية للدلالات الإيحائية - ببناء الممكن أو المحتمل الذي هو الأدب نفسه[32]؛ هذه البلاغة مؤهلة لتحليل الرواية/ السرد، ليس فقط ببناء قواعد عامة للحكاية مستمدة من اللسانيات، كما تفعل الشعرية البنيوية، ولكن أيضاً - وفي الوقت نفسه - بالكشف عن المظاهر المتفردة والمتنوعة لكل خطاب روائي. فتخطيطات البلاغة هي التي تقود جهود كبار الباحثين[33]، في مجال شعرية الرواية وقواعد النوع الروائي، وفي مجال أسلوبيتها التي تعد

من صميم عمل البلاغة، والتى تمثل تحدياً حقيقياً لها، ذلك أن الرواية تعد فضاء تتقاطع فيه ملفوظات عديدة وأجناس تعبيرية مختلفة، تتسلل إليه - على الدوام - كل الأشكال والأجناس والأنواع والخطابات، فتغدو الرواية - بذلك - نوعاً هجيناً مختلطاً، وشكلاً مفتوحاً غير مكتمل، يتخلق على الدوام، ويتطور باستمرار وبشكل لا متناه، وهذا ما يجعلها تقاوم محاولات التصنيف أو التجنيس وتتجه - فى أشكالها الحديثة والمعاصرة - إلى معارضة مفهوم أو صفة «الروائية» (خاصة فيما يتعلق بالحبكة والتمثيل أو المحاكاة).

وهو ما يعنى أن الرواية "...غير قابلة لأن تختزل إلى مطلق تكوينى وجنسى منه تستمد شكلها... إن شكلها متغير بانتظام، وقابل على الدوام لأن يصبح موضع نسيان أو تناس... إنها تستلزم توالداً فى المنظورات والأصوات، وتنقيحاً للبنيات التناصية والتلفظية... إن المتغير هو ما يصنع الشكل الروائى، وليس/ المطلق..."(٣٤)، أى إن الرواية تكتسب فرادتها بدخولها فى علاقة جدلية متغيرة مع قواعد النوع المترسبة عبر التاريخ، بحيث تصبح هذه القواعد موضوعاً لتجريب جديد ومستمر. هذا التغير أو التطور المستمر هو ما يسم تاريخ الرواية، وما يشكل شعرية النوع الروائى أو السردى، ومن ثم فإن "...غياب القواعد ليس ضعفاً فى النظرية، بل هو معطى ملازم للرواية، إنها لا تعرف ضغوطاً ولا كوابح، وهى منفتحة على جميع الممكنات، غير محددة، فى توسع متواصل..."(٣٥)؛ **ومن هنا كان اختيار الدراسة للبلاغة بوصفها منهجية شمولية تعمل على الكشف عن المظاهر المتفردة والخاصة بكل نص سردى، والتى هى (أى مظاهر النص السردى) وليدة فعل تخييلى باستخدام اللغة، وذلك فى ظل الوعى بتغير التقاليد أو القواعد وتطورها الدائمين بموجب جدلها مع مختلف النصوص، وهو ما يتجاوب مع انفتاح الرواية على غيرها من الملفوظات، أى مع طبيعتها اللا محددة وطموحها اللامحدود.**

تتألف هذه الدراسة من مدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة.

ويعد المدخل بمثابة مقاربة وصفية لمظاهر السرد فى جميع أعمال «إدوار الخراط»:

الزمن، الحبكة، السارد والمسرود له وأنماطهما، المستويات السردية، صيغ الخطاب، الوصف البنيات المرجعية والتناصية...... الخ، وتكشف هذه المظاهر جميعها عن نمط خاص من الحكاية/ السرد يشكل جمالياتها، ويضع شروطاً لتلقيها والتواصل معها. ويظل هذا النمط أو الفعل الجمالى بحاجة إلى التعرف على حقيقته: تقنياته ومقاصده، مما اقتضى متناً محدداً ومحدوداً من ناحية

وممتداً زمنياً من الناحية الأخرى، فكان اختيار الدراسة لثلاثية: «رامة والتنين» (١٩٧٩م)، «الزمن الآخر» (١٩٨٥م)، «يقين العطش» (١٩٩٦م).

هذه الأعمال الثلاثة وإن كانت لا تنفصل عن غيرها من أعمال «الخراط» فيما يتعلق بمظاهر السرد (خاصة شخصية السارد/ «ميخائيل»)، فإنها تشكل فيما بينها نسيجاً أكثر انسجاماً وتجانساً ينتمي- بزمن كتابته - إلى عقود السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، رغم ما تزامن مع كتابة هذه الأعمال الثلاثة مجتمعة من صدور معظم إنتاج الكاتب (فلا يستثنى منها سوى أعمال: «حيطان عالية» (١٩٥٩م) «ساعات الكبرياء» (١٩٧٢م) «تباريح الوقائع والجنون» (١٩٩٨م)، «صخور السماء» (٢٠٠١م). إن الثلاثية - بذلك - يمكن أن تكون متناً متجانساً يستوعب مجمل زمن الكاتب، وخبراته، وتطور أدواته، متناً محدوداً نسبياً، ليس من السعة التى لا تفضى - غالباً - إلا إلى أحكام عامة غير مدققة؛ ومن ثم شكلت الثلاثية مادة الفصول الثلاثة من هذه الدراسة.

وقد جاء الفصل الأول بعنوان: «إيقاع السرد» وهو ينظر إلى الإيقاع على أنه توزيع العناصر وتنظيمها على المسار الزمنى، يكررها، ويضعها على فترات زمنية متساوية أو متباينة، مما يعنى أن مفهوم الإيقاع بشكل عام- وبالتالى إيقاع السرد- غير منفصل **عن مقولتى**: التكرار (مع التنويع) والزمن. فالتكرار (السردى) يحدث تعديلاً جمالياً على سير الزمن وجريانه، سعياً إلى الكشف عن إمكانيات الوجود الإنسانى: ماضيه، وحاضره، ومستقبله. والزمن يغدو عبر التكرار جوهراً أصيلاً لحياة الإنسان ووجوده، وليس مجرد تتال أو تتابع أو جريان أو تدفق للحظات؛ وفى ضوء هذا قام الفصل بدراسة ما حظيت به الوحدات السردية من انتظام وتواصل، ومدى تكرارها ومعاودتها الظهور على امتداد النص، وحجم المساحة النصية التى تشغلها، والتى تفصل بين وحدة سردية وأخرى. **وقد توقف الفصل عند ما أسماه «إيقاع التواصل والانقطاع»، تناول فيه:**

زمن الكتابة أى كتابة نصوص الثلاثية، والإشارات الكرونولوجية الموجودة بها، وعلاقتها بزمن الكتابة، بدايات الروايات والفصول ونهاياتها، فى محاولة للتعرف على مدى تعالقها، المسار الزمنى داخل الروايات، أى طبيعة الانتقالات الزمنية، وما يمكن أن تشهده من تسلسل وتواصل أو انفصال وتقطع. كما التفت الفصل إلى مختلف صور التكرار وأشكاله من تكرار حكاية، أو عبارة

أو كلمة، أو حرف. وانتهى الفصل بدراسة الحركات السردية (مشهد، وقفة، مجمل، حذف)، وطبيعة تتابعها فى ضوء ما تشغله من مساحة نصية.

أما الفصل الثانى فكان بعنوان: «التواصل السردى». وهو يتعامل مع السرد/ الحكاية بوصفها تواصلاً له عناصره، وآلياته، وبنياته. ومن شان هذا التصور أن يعيد توزيع المقولات اللغوية (وبخاصة «الصيغة» و «الصوت») التى كانت منطلقاً ومحوراً لدراسة مظاهر السرد ومكوناته والتى كانت أيضاً سبباً فى العديد من الاختلافات بين الباحثين، لتداخل هذه المقولات وتشابكها فى العملية السردية، بعكس ما تتمتع به من وضوح واستقلال وتمايز فى الفكر اللسانى بمنهجيته المحددة الصارمة.

وفي ظل مفهوم التواصل لا يصبح الفصل قائماً بين هذه المقولات، بين «من يرى»؟ (الصيغة والرؤية)، وبين « من يتكلم»؟ (الصوت)، فمن يشارك فى عملية التواصل السردى من عوامل، تُقدم رؤيته من خلال الصوت الذى يتولى الإخبار أو التمثيل السردى،ومن خلال منظوره سواء كان صوته هو (مباشراً أو غير مباشر)، أو صوت غيره من العوامل السردية، متجلياً ذلك فى الصيغة المستخدمة لنقل خطابه أو صوته ومن خلال تعدد العوامل السردية وخطاباتهم تتحدد بنية التواصل السردى. وفيما يتعلق بعناصر التواصل السردى، فقد توقفت الدراسة عند: السارد والمسرود له بوصفهما طرفى التواصل التخييليين، معنية بهوية كل منهما، ومستواه السردى، وموضوع التواصل، مؤجلة الحديث عن الطرفين المجردين (أى المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى) إلى ما بعد دراسة صيغ الخطاب التى يتجلى من خلالها مختلف عناصر التواصل، ذلك أن الإنسان الذى يتكلم وكلامه هو موضوع التشخيص الروائى أو السردى. وبدلاً من تقسيم الخطابات إلى ما ينتسب إلى السارد، وما ينتسب إلى الشخصية - تقوم الدراسة بتقسيمها إلى مباشرة (حوار، خطاب منقول خطاب مباشر حر)، وغير مباشرة (خطاب محول، خطاب مسرَّد، خطاب غير مباشر حر)، ملتفتة إلى ما يحدث من تداخل ومزج بين خطاب السارد وخطاب الشخصية، حيث يبدأ الأمر من مجرد نقل السارد - بجمل تمهيدية - لخطاب الشخصية (كما فى: الحوار، الخطاب المنقول)، ويتسع التدخل من جانب السارد (كما فى الخطابين: المحول، والمسرَّد)، ليزداد الأمر خلطاً بين الخطابين (كما فى الخطاب غير المباشر الحر). وهذه الخطابات التى تشكل البنيات اللغوية - الأسلوبية،

والتناصية والدلالية، والسردية. والتكوينية لأعمال «الخراط» - هى ما تمثل - فى مجموعها - قوام عملية التواصل بين المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى، بين الكاتب وقرائه.

وجاء الفصل الثالث بعنوان: «الصورة السردية». وهو يرى فى الصورة Image فعلاً أو تعاملاً خاصاً مع اللغة، تقوم به الذات من أجل اقتراح علاقة خاصة بينها وبين العالم، وذلك ببناء عالم ممكن محتمل، عالم سردى متخيل. وعن طريق الصورة واشتغالها الدلالى والبنائى عبر مسارات السرد يكتسب العالم المتخيل وجوداً ممكناً، وبذلك لا تصبح الصورة (السردية)- بمراعاة مقتضيات النوع الأدبى (أى السردى)- مجرد تعبير لغوى عن تماثل أو مشابهة ما للواقع، أو انعكاس لحقيقة خارجية أو تصور ذهنى، ولكنها صياغة تماثل ما، طريقة خاصة لرؤية الواقع من خلال بناء العالم المتخيل. وخلال تناول لبنية الصورة السردية، تتابع الدراسة نوع الصورة المجازية، وطريقة تكوينها ووظيفتها، من خلال عدد من النماذج تأخذ شكل مقاطع وصفية ومشاهد سردية، وتتوزع ما بين نماذج تتظاهر بخلق «أثر الواقع» أو الإيهام المرجعى، وأخرى لا تكترث بالوهم الواقعى، وتخطو خطوات مفارقة له تماماً، متخذة من معطيات الوعى، والحلم، والميثولوجيا، والفانتازيا- وقائع ومكونات بوصفها جزءاً أصيلاً من واقعها، أو هو الواقع الحقيقى الذى تقره. إن الذات - بذلك - توظف مفهوماً استبدالياً/ استعارياً، فى الوقت الذى توهم - مجرد إيهام - بتشييد مفهوم المماثلة أو المشابهة فى النماذج الأولى. ومن شأن هذا أن يؤدى- فى النهاية- إلى الاقتراب من بنية العالم/ النص الذى تشيده مجموع الصور السردية.

وتأتى الخاتمة لتطرح فهماً ما لمقصد الكاتب الجمالى من وراء سعيه المتواصل نحو «بلاغة خاصة ونوعية» لأعماله السردية.

هوامش المقدمة

١- إدوار الخراط، **الكتابة عبر النوعية - مقالات في ظاهرة: القصة- القصيدة، ونصوص أخرى** (دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٤م)، ص. ١٤.

٢- راجع تأكيد «بدر الديب» على عدم وجود صلة كافية بين الجهد النقدي لـ «إدوار الخراط» وعمله الفني - وضرورة مقاربة محايثة لإبداعه:

- بدر الديب، «الزمن الآخر والوعي الفيزيقي للوجود - قراءة في بطء وصمت،» **مجلة إبداع** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، س٣، ع٨، أغسطس ١٩٨٥م)، ص.٨.

٣- انظر دراسة «أحمد خريس» عن ثنائيات «إدوار الخراط» وحديثه عن:

منهجه وكيف أنه لا يركن إلى تصور نقدي أحادي، انفتاح النص الخراطي وإشكالية النوع الأدبي الذي يؤسسه «خريس» على آراء «الخراط» وآراء ناقديه، مفردات وتحولات معانيها في الثنائيات، الخاتمة التي تحمل ملامح عامة أكثر منها نتائج.

- أحمد خريس، **ثنائيات إدوار الخراط النصية- دراسة في السردية وتحولات المعنى** (مخطوط بكلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، ١٩٩٦م)، ص.٣، ٨ وما بعدهما، ١١٧ وما بعدها، ١٨٤- ١٨٦.

٤- انظر استنتاج «بوشعيب شداق» بأن رواية «رامة والتنين» تظل منفتحة إيديولوجياً عما هو ممكن، من خلال العلامات النصية التي تكشف عن توجه «ميخائيل» إلى الغير.

- بوشعيب شداق، **الخطاب الروائي في «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» لإدوار الخراط** (مخطوط بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط ١٩٩٢م- ١٩٩٣م)، ص. ٥٨.

٥- بوشعيب شداق، الخطاب الروائي، ص. ١١٧.

٦- انظر مناقشة «فيصل دراج» لأطروحة المطلق في كتابات «الخراط» ورواياته، وأثر ذلك على توجهه النقدي، بانتصاره لما يسمى «الحساسية الجديدة» التي تسعى إلى نظام قيمي جديد، من خلال التساؤل المستمر والتجريب المستمر، وأثر ذلك أيضاً على بناء الرواية وعناصرها من: زمن، وشخصيات، ولغة، وتمثيل للواقع والتاريخ.

- فيصل دراج، «إدوار الخراط: المتناهي واللا متناهي ورواية المطلق،» **ضمن كتاب**:

نظرية الرواية والرواية العربية (المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٩م) ص. ٢٥٥- ٢٨٣.

٧- ممن ناقش إشكالية التجنيس الأدبى فى أعمال «الخراط»:

- سيزا قاسم، «حول بويطيقا العمل المفتوح - قراءة فى اختناقات العشق والصباح لإدوار الخراط،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٤، ع٢، مارس ١٩٨٤م)، ص.٢٢٨- ٢٤١.

- أحمد المدينى، «حفريات فى سرد البدد - رواية «حريق الأخيلة» لإدوار الخراط،» ضمن كتاب: **لقاء الرواية المصرية المغربية - قراءات** (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٨م)، ص.١٦٥- ١٩٦.

٨- حول سمات الرواية الشعرية عند «الخراط» انظر:

- فريال جبورى غزول، «الرواية الشعرية العربية - نموذجاً لأصالة الحداثة،» **قضايا وشهادات** (مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، نيقوسيا، ع٢، صيف ١٩٩٠م)، ص.٢٢٩- ٢٤٩.

٩- ممن تحدث عن عناصر الرواية عند «الخراط» فى ضوء النظرية السردية الحديثة:

- أبو إسماعيل أعبو، «أفق تحاور "العشاء السفلى" مع "رامة والتنين" أو: رواية مغربية تحاور رواية مصرية،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٧، ع١ صيف ١٩٩٨م)، ص. ١٣٣- ١٤٤.

- بوشعيب شداق، الخطاب الروائى، ص. ٣٧ - ٢٤٩.

- محمد الخبو، «بعض ملامح الأنا الراوية والمروية فى الخطاب الروائى المعاصر- إدوار الخراط نموذجاً،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٦، ع٤، ربيع ١٩٩٨م)، ص.٢١٢- ٢٢٦.

- يوسف شكير، «شعرية السرد الروائى عند إدوار الخراط: ترابها زعفران، يا بنات إسكندرية، حريق الأخيلة- نموذجاً،» **مجلة عالم الفكر** (المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج٣٠، ع١، ديسمبر ٢٠٠١م)، ص. ٢٤١- ٢٧٦.

- Naglaa Roshdy Al-Hawary, The Stream of Consciousness Technique

in the Modern Novel. -A Comparative Study of James Joyce's Ulysses and Edwar Al-Kharrat's The Other Time (Faculty of Arts, Cairo University, 1992), P. 70 – 225

- Ghada El-Houssy, Alexandria and Forms of the Chronotope – A Study of Justine, Meramar and City of Sufforn (Faculty of Arts, Ain Shams University, Cairo, 1997).

- منى ميخائيل، «الرجل والبحر- جوانب من التناص فى رواية إدوار الخراط: ترابها زعفران»، ترجمة: محمد يحيى، **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ١٥، ع٤، شتاء ١٩٩٧م)، ص. ٢٥- ٣٢.

-١٠ ممن التفت إلى الأبعاد الأسطورية والدينية والمعرفية فى روايات «الخراط»:

- شاكر عبدالحميد، «الزمن الآخر- الحلم وانصهار الأساطير» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٥، ع٤، سبتمبر ١٩٨٥م)، ص. ٢٣٠ - ٢٤٦.

- Cathrine Farhi, «Rama wa-t- Tiinnin» d'Edouard El-Kharrat / ou: du Mythe a la Mystique (Université de Provence, Janvier 1989).

-١١ ممن تحدث عن ملامح الحداثة فى أعمال «الخراط»:

- فريال جبورى غزول، «مساهمة الرواية العربية فى أساليب القص العالمية»، ضمن كتاب: **الأدب العربى: تعبيره عن الوحدة والتنوع - بحوث تمهيدية** (مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، مارس ١٩٨٧م)، ص. ١٦٩- ١٩٤.

- غالى شكرى، «إدوار الخراط والبدايات الغامضة حتى سنوات الأربعين: فتى دفعته الحداثة إلى مجاهل المدينة الفاضلة»، ضمن كتاب: **صوت صارخ في الشوارع - قراءة في أعمال إدوار الخراط** إعداد: أمجد ريان (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م)، ص. ٢٧ - ٣٩.

- بدر الديب، «دعوة لقراءة: رامة والتنين»، مجلة إبداع (الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، س٩، ع٥، مايو ١٩٩١م)، ص. ١٠٦- ١٢٠.

- محمد عبدالمطلب، «تعدد الخطابات فى نص يقين العطش لإدوار الخراط»، ضمن

كتاب: **بلاغة السرد** (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية ع١١٤، سبتمبر ٢٠٠١م)، ص. ١٧٧ - ٢٧٣.

- نبيلة إبراهيم، «قص الحداثة،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج٦، ع٤، سبتمبر ١٩٨٦م)، ص. ٩٥ - ١٠٧.

١٢- حول قيم الواقع، والأيديولوجيا، والتاريخ، والذات، وغيرها فى أعمال «الخراط» يمكن الرجوع إلى:

- محمد بدوى، «النص الإشكالى وتدمير العلاقة المرجع فى ثنائية إدوار الخراط،» ضمن كتاب: **الرواية الحديثة في مصر - دراسة في التشكيل والإيديولوجيا** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م)، ص. ٩٣ - ١٢٣.

- فريال جبورى غزول، «العطش يقيناً: صورة الفنان فى شيخوخته المشبوبة،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٥، ع٢، صيف ١٩٩٦م)، ص. ٣١٦ - ٣٢٢.

- فخرى صالح، «رامة والتنين - تشريح العشق،» ضمن كتاب: صوت صارخ فى الشوارع ص. ١٠١- ١٢٩.

- أمجد ريان، «ضفائر الثنائيات المتضادة - قراءة فى رواية: الزمن الآخر لإدوار الخراط،» ضمن كتاب: صوت صارخ فى الشوارع ص. ١٦٩- ٢٠١.

- عبدالعزيز موافى، «الزمن الآخر بين التاريخ واللغة،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣م)، ص. ٢٨٢- ٢٩٣.

-Maggle H. Awadalla, Temporality and the Ontological Experience in the work of Virginia Wolf, "To the Lighthouse" and Edwar Al-Karrat, "Suffron City" (American University of Cairo, May 1989).

١٣- حول أهمية التجربة الحسية عند «الخراط» انظر:

- بدر الديب، «الزمن الآخر والوعى الفيزيقى للوجود،» ص. ٧-١٢.

- صبرى حافظ، «حول محطة السكة الحديد لإدوار الخراط- الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية،» **مجلة الأقلام** (دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، س٢١

ع١١/١٢، نوفمبر/ ديسمبر١٩٨٦م)، ص. ٦٩-٨٥.

- خالد حسين حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة - الخطاب الروائى لإدوار الخراط نموذجاً** (مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، كتاب الرياض، ع٨٣، ٢٠٠٠م.)

١٤- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية - بحث في المنهج** ترجمة: محمد معتصم وزميليه (مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٦م)، ص. ٣٧. وانظر مناقشة «جينيت» للمفاهيم الثلاثة لمصطلح «السرد/ الحكاية» Narrative الموزعة على: المنطوق السردى المضمون السردى، فعل السرد متناولاً فى ذاته. ص.٣٨،٣٧.

١٥- تفتقد الترجمة العربية لكتاب «جينيت» إلى وضع المصطلح الأجنبى بجوار مقابله العربي. قد لا يمثل هذا أمراً ملحاً فيما يتعلق بمصطلحات مثل: النص، الخطاب، الدال المنطوق، ولكنه يكاد يكون شيئاً حتمياً فيما يتعلق بمصطلحات ذات طابع إشكالى فى فهمها وفى ترجمتها، كما هو الحال مع مصطلح Narrative أو Récit حيث إن ما قدمه «محمد معتصم» وزميلاه **تحت عنوان**: «خطاب الحكاية» هو ترجمة عربية للنص الفرنسى Discours du Récit الذى هو جزء من كتاب Figures III، مع الاستعانة (والمقارنة) بالترجمة الإنجليزية للكتاب نفسه Narrative Discourse. الأمر الذى كان يستلزم مقارنة لأمثال هذه المصطلحات، وتحديداً لتماثلها (وترادفها) أو تباينها، من هنا كان اختيار الدراسة - مستعينة بالترجمة الإنجليزية - لكلمات: «سرد أو حكاية» ترجمة لـ Narrative (متوسعاً فى ذلك عما تقدمه الترجمة العربية التى تقتصر على كلمة «حكاية»، ذلك لما تحظى به كلمة «سرد» ترجمة لـ Narrative من شيوع فى المؤلفات والترجمات العربية)، «فعل السرد» ترجمة لـ Narrating (معدلاً قليلاً من الترجمة العربية التى تترجمه - أو مقابله الفرنسى - «السرد»، خاصة أنه أقرب إلى صيغة الفعل).

يمكن الرجوع بشأن هذه المصطلحات **ومفاهيمها إلى**:

- Gerard Genette, (1980) Narrative Discourse – An Essay in Method trans. Jane E. Lewin (Cornell University Press, Ithaca, New York, 6th., 1995), P.25-29.



١٦- إن مظاهر السرد الثلاثة عند «جينيت» القصة/ المضمون/ المحتوى، الخطاب/ النص/ السرد/ الحكاية، فعل السرد - **تجد نظائرها عند عدد من النقاد**: «تودوروف»:
المظهر المرجعي (ما تثيره الإرسالية)، المظهر الحرفي (ماهية الإرسالية في ذاتها) المظهر النطقي (عملية النطق، جانب الإرسالية الحدثي). «شلوميت ريمون كنعان» : القصة، النص/ الخطاب، السرد Narration. «روجر فاولر»: المضمون (القضية)، النص (البنية السطحية)، الخطاب (الصيغة)؛ هذا التصور الثلاثي لمظاهر السرد يظهر عند عدد آخر من النقاد مع بعض الاختلافات والتعديلات، كما هو الحال عند «رولان بارت» مستوى الوظائف، مستوى الأحداث، (الوظائف بمعناها المستعمل عند «بروب» و «بريمون» والأحداث بمفهوم «جريماس» للأعمال والعوامل - يمكن النظر إليهما من خلال ما يسمى«القصة»)،مستوى السرد (بمعنى الخطاب) .G.N.Leech وM. H. Short: المستوى الدلالي، المستوى التركيبي، المستوى الخطي graphological. «سعيد يقطين»: القصة (المادة الحكائية)، الخطاب (طريقة الحكي)، النص (المستوى الدلالي). وكما هو واضح يتداخل الخطاب والنص وفعل السرد أو السرد - حتى عند «سعيد يقطين» الذي لا يرادف بين النص والخطاب، في حين أن النص عنده ما هو إلا توسيع لمكونات الخطاب؛ تتداخل هذه المظاهر في الوقت نفسه الذي تتميز فيه عن مظهر «القصة» الأمر الذي يكشف عن هيمنة التصور الثنائي لمظاهر السرد حتى داخل التصور الثلاثي. يظهر هذا التصور الثاني (القصة، الخطاب) عند كثير من محللي السرد: الشكلانيين الروس: المتن الحكائي، المبنى الحكائي. Seymour Chatman: القصة أو سلسلة الأحداث events (الأفعال actions والحوادث happenings) والموجودات existents (الشخصيات characters ومواد التنضيد setting) ، الخطاب أو التعبير أو الوسيلة التي يتم بها توصيل المحتوى. «تودوروف»: القصة (الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها)، الخطاب (الكيفية التي بها يطلع السارد القراء على الأحداث). «جاب لينتفلت»: القصة/ الحكاية (العالم المسرود - العالم المتمثل به) المحكي (خطاب السارد - خطاب الممثلين).

راجع فيما سبق، وللمزيد من التفاصيل والآراء:

- تزفيتان تودوروف، **الأدب والدلالة** ترجمة محمد نديم خشفة (مركز الإنماء الحضاري حلب، ط١؛ ١٩٩٦م)، ص. ٤٥ وما بعدها.

- ....، **الشعرية** ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط٢؛ ١٩٩٠م)، ص. ٣١ وما بعدها.

- ....، «مقولات السرد الأدبي» ترجمة: الحسين سبحان وفؤاد صفا ضمن كتاب: **طرائق تحليل السرد الأدبي - دراسات** (منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ط١؛ ١٩٩٢م)، ص. ٤١ وما بعدها.

- شلوميت ريمون كنعان، **التخييل القصصي - الشعرية المعاصرة** ترجمة: لحسن أحمامة (دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٥م)، ص. ١٢ وما بعدها.

- روجر فاولر، **اللسانيات والرواية**، ترجمة: لحسن أحمامة (دار الثقافة - الدار البيضاء ط١؛ ١٩٩٧م)، ص. ٦٤ وما بعدها.

- رولان بارت، «التحليل البنيوي للسرد» ترجمة: حسن بحراوي وزميليه **ضمن كتاب:** طرائق تحليل السرد الأدبي ص.١٤ وما بعدها.

- Geoffrey N. Leech and Michael H. Short (1981), Style in Fiction – A Linguistic Introduction to English Fictional Prose (Longman, London-New York, 1st., 1981), P. 119 – 147.

- توماشفسكي، «نظرية الأغراض» **ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس ترجمة**: إبراهيم الخطيب (الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، الرباط - بيروت، ط١؛ ١٩٨٢م)، ص١٧٩ وما بعدها.

- Seymour Chatman (1978), Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film (Cornell University Press, Ithaca – London, 1993), P. 26.

- جاب لينتفلت، «مقتضيات النص السردي الأدبي» ترجمة: رشيد بنحدو ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي ص. ٩٨.

- سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي: الزمن - السرد - التبئير** (المركز الثقافي

العربى بيروت - الدار البيضاء، ط٢؛ ١٩٩٣م)، ص. ٢٨ وما بعدها.

١٧- لقد توزعت اتجاهات التحليل السردى ما بين اهتمام بالقصة واهتمام بالخطاب، بحيث يمكن تمييز تيارين فى مجال علم السرديات Narratology : الشعرية السردية السيميائيات السردية. ينشغل الأول بدراسة «الخطاب»، أى طريقة تشخيص القصة ذلك أن القصة أو المحتوى يمكن تقديمه من خلال خطابات (أشكال تعبيرية) متعددة فالسرد إنما يتميز بصيغته (أى الخطاب)، لا بمحتواه أو مادته. وقد ارتبط هذا التيار بتطور مبحث «الشعرية» Poetics على أيدى عدد من النقاد البنيويين أمثال: «تودوروف» و «جينيت» و «بارت» المنطلقين من تصور لسانى للأدب؛ أما التيار الثانى فيعكف على دراسة القصة أو المحتوى، فالمحتوى هو ذلك العنصر الثابت فى أى عمل سردى، بغض النظر عن تجلياته التعبيرية المختلفة التى يمكن أن يتشكل فيها. هذا التيار الذى يسمى «السيميائيات السردية» إنما ينشغل بالمضامين، ويسعى إلى استخلاص «نحو» («أجرومية») أو منطق سردى عام بإمكانه وصف كل السرود لكل الشعوب والمجتمعات. وقد تطور هذا التيار مع أعمال «جريماس» المنطلقة - أساساً - من إعادة قراءة مشروع «فلاديمير بروب» حول بنية الحكاية الخرافية الروسية، كما اغتنى هذا التيار بجهود كل من: «كلود بريمون» و «بول ريكور» و «جماعة أنتيرفيرن» و «فان ديجك».

بالفعل حققت الشعرية السردية إنجازات هامة فى دراسة السرد من خلال وضع ضوابط منهجية للإمساك بمختلف تشكلات الخطاب، ولوصف تقنيات المتخيل السردى وآلياته؛ كما طمحت السيميائيات السردية إلى تشييد علم قواعد عام يمكنه كشف الإمكانات المنطقية - العالمية للسرد/ الحكاية، ولكن مع إغفال المضمون الإيديولوجى والدلالى من جانب التيار الأول، وتجاهل خصوصية الخطاب من جانب التيار الثانى - ظهرت محاولات لتوسيع مجال السرديات بحيث تستثمر إنجازات كلا التيارين مع تفادى قصورهما فى الوقت نفسه - وذلك من خلال الالتفات إلى دور القارئ فى إنتاج النص وتأويله استناداً إلى نظريات التلقى والهرمينوطيقا («شلوميت ريمون كنعان») - وإن كان «جينيت» لم تفته الإشارة إلى أن محركى السرد هما: السارد ومتلقيه

(الحقيقى أو المفترض، وأن للقارئ دوراً بوصفه منتجاً للنص، وأيضاً من خلال ربط النص بالسياقات الأوسع للكتابة والقراءة والبنية الاجتماعية فى إطار ما يسمى «سوسيو- لسانيات الخطاب» (روجر فاولر) اقتراح نموذج تداولى للتواصل السردى لا يقتصر فقط على الترهينات التخييلية، بل يضم أيضاً ما هو مادى منها وما هو مجرد أو افتراضى - كالمؤلف الواقعى، المؤلف الضمنى، القارئ الواقعى، القارئ الضمنى- («جاب لينتفلت») الانفتاح على مكونات الخطاب وتوسيعها بأهم الإنجازات الموجودة فى سوسيولوجيا النص الأدبى عند «بييرزيما» («سعيد يقطين ») وللتعرف على اتجاهات التحليل السردى بصورة أكثر تفصيلاً – انظر:

- والاس مارتن، **نظريات السرد الحديثة** ترجمة: حياة جاسم محمد (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م)، ص١٤٤ وما بعدها.

- سعيد يقطين، **قال الراوى - البنيات الحكائية في السيرة الشعبية** (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م)، ص. ١٤ وما بعدها.

- .... **الكلام والخبر - مقدمة للسرد العربى** (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م)، ص.٢٣ وما بعدها، وبخاصة ص. ٣٠.

- .... تحليل الخطاب الروائى، ص. ٧، ٨، ٤٨-٥٤.

- .... الأنماط السردية عند جاب لينتفلت،» **مجلة علامات في النقد** (النادى الأدبى الثقافى، جدة، مج١، ج٢، ديسمبر ١٩٩١م)، ص. ١١٢ وما بعدها.

- عبدالفتاح الحجمرى، «السرديات فى نماذج من النقد المغربى- التصور والإنجاز» **مجلة فكر ونقد** (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س١، ع٦، فبراير ١٩٩٨م)، ص. ٨٥ وما بعدها.

- محمد الأمين ولد إبراهيم، «السرديات البويتيقية ومشغل الدلالة - قراءة لتجربة النقد البويتيقى السردى العربى،» **مجلة علامات في النقد** (النادى الأدبى الثقافى، جدة، مج٩ ج٣٣، سبتمبر ١٩٩٩م)، ص. ٣٢٠ وما بعدها.

- ا.ج جريماس، «السيميائيات السردية- المكاسب والمشاريع،» ترجمة: سعيد بنكراد ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبى ص. ١٨٣ وما بعدها.

- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية ترجمة: حامد أبو أحمد (مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢م)، ص. ٢٥٠ وما بعدها.

- بييرزيما، النقد الاجتماعي - نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة: عايدة لطفى (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩١م)، ص. ١٧٥، ١٧٦.

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص. ٤١، ٢٨١، ٢٨٢.

- روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ص. ١٥٠.

- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي ص. ١٧١ وما بعدها.

- Michael J. Toolan (1988), Narrative- A Critical Linguistic Introduction (Routledge, London- New York, 1997.) P. 1-9.

- والتر ريد، «مشكلة بويطيقا الرواية،» ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيرى دومة (دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة، ط١؛ ١٩٩٧م)، ص. ١٣٦، حيث يرى أن النظرية الصالحة للرواية (والسرد) ستجمع بين البويطيقا/ الشعرية والسيميوطيقا، وذلك حتى تجسد التفاعل بين مفاهيم الأدب الموجودة ومفاهيم ما ليس أدباً.

١٨- تزفيتان تودوروف، الشعرية ص. ٢٣.

١٩- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ترجمة: محمد الولى ومبارك حنوز (دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٨م)، ص. ٢٤.

٢٠- ب. ترتسمانز، «الشعرية،» ضمن كتاب: مفهومات في بنية النص ترجمة: وائل بركات (دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١؛ ١٩٩٦م)، ص. ٦٠.

٢١- خوسيه ماريا ، نظرية اللغة الأدبية ص. ١١٨.

٢٢- تزفيتان تودوروف، باختين - المبدأ الحوارى ترجمة: فخرى صالح (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٦م)، ص. ١٨٤.

٢٣- مدحت الجيار، الشاعر والتراث - دراسة في علاقة الشاعر العربى بالتراث (دار النديم القاهرة، ط١؛ ١٩٩٥م)، ص. ٧١.

٢٤- رالف كوهين، «هل توجد أنواع مابعد- حداثية،» ضمن كتاب: القصة، الرواية، المؤلف-

دراسات فى نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ص. ٢٢٥.

٢٥- جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص** ترجمة: عبدالرحمن أيوب (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢؛ ١٩٨٦م)، ص. ٩٢.

٢٦- تغطى البلاغة الغربية - منذ عهد أرسطو - ثلاثة حقول هى: نظرية الحجاج التى تشكل المحور الأساسى، والتى تجعل البلاغة تتقاطع مع المنطق البرهانى والفلسفة، وتستوعب هذه النظرية وحدها ثلثى كتاب البلاغة الأرسطية، ونظرية الأسلوب أو العبارة، ونظرية بناء الخطاب أو الترتيب. فالمقصد فى البلاغة الغربية اليونانية كان التحكم فى الخطاب والإحاطة بقوانينه بحيث يصير الخطيب قادراً على التأثير فى الجمهور، وهو مقصد يرجع إلى مناخ الديمقراطية والجدل الذى نشأت فيه البلاغة اليونانية. ولكن المقصد فى البلاغة العربية كان مختلفاً، رغم ما أولاه البلاغيون العرب من عناية للتأثير فى جمهور المستمعين، غير أن همهم الأساسى لم يكن إبراز قوانين إنتاج الخطاب، وإنما قوانين تفسير الخطاب، ومن ثم كان اهتمامهم بتفسير القرآن، والبرهنة على إعجازه، بتحليل دقيق للنصوص، وتدعيم نظراتهم بالشعر القديم.

هذا من أوضح الاختلافات بين البلاغتين الغربية والعربية، **والذى يمكن متابعته عند:**

- الولى محمد وجرير عائشة، مقدمة كتاب: **البلاغة- المدخل لدراسة الصور البيانية لمؤلفه**: فرانسوا مورو (منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٩م)، ص٧.

- عبدالفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة - دراسات بنيوية فى الأدب العربى** (دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣؛ ١٩٩٧م)، ص. ٥٤ وما بعدها.

٢٧- يرى «هنريش بليث» أن هناك كثرة مفرطة من الأعمال المرصودة للبلاغة تنظيراً وتأريخاً فى أوربا والولايات المتحدة فى الوقت الحاضر، وسبب هذه النهضة البلاغية يرجع- فى مجال التنظير- إلى التطور المطرد والأهمية المتزايدة للسانيات التداولية، ونظريات التواصل، والسيميائيات، والنقد الإيديولوجي، والشعرية اللسانية، ويعدد «خ.م. بوثويلو» أسباباً مختلفة، فإلى جانب تطور اللسانيات، وبالانتقال من لغويات اللسان إلى لغويات الكلام، وإبراز العلاقة بين المرسل والمستقبل فى إطار الذرائعية أو التداولية-

يـذكر «بوثويلـو» تزايـد الاهتمـام باسـتعادة الجانـب الإنسـانى العـالمى الشـامل للبلاغـة فـى ظـل تقـاطع الحقـول المعرفيـة المختلفة وتداخلـها، كمـا يشير إلى الاهتمـام بدراسـات وسـائل الإقنـاع فـى مجتمـع يتجـه يومـاً بعـد يـوم نحـو علـوم التحـريض والدعايـة والإعـلام. ويتحـدث «بوثويلـو» عمـا يسـميه «أزمـة الإنتـاج الرفيـع» فـى دراسـات النقـد الأدبـى والحاجـة إلى تحقيـق شموليـة نقديـة بإمكـان البلاغـة تحقيقهـا، بـدلاً مـن المذاهب ذات الطابع الخاص.

انظر فيما سبق:

- هنريش بليث، **البلاغة والأسلوبية - نحو نموذج سيميائى لتحليل النص ترجمة:** محمد العمـرى (منشـورات دراسـات سـال، الـدار البيضـاء، ط١؛ ١٩٨٩م)، ص. ١٥ ومـا بعدها.

- خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية ص. ١٧٥ وما بعدها.

٢٨- لم تكـن جهـود البـاحثين فـى تحـديث البلاغـة مجـرد تنظيـم للأشـكال البلاغيـة، أو تغـيير فـى التقنيـات للوصـول إلى الأهداف ذاتها التى ارتبطت بالتصور البلاغـى القـديم، ولكنهـا إحداث تغيير فى الأسس المعرفية، وفى الاستراتيجيات العلمية وما تمليه من إجراءات تحليلية، بما يضمن لها أن تقترب من مفهوم العلم، فتصبح بلاغة جديدة هى بمثابة علم عام للخطابات أو النصوص، ولهذا اعتبرت كل من السيميائية («تـودوروف» و«هنـريش بليـث») والأسلوبية («بيـيرجيرو»)، والبنيويـة («جـيرار جينيـت»)، وعلـم الـنص («فـان ديجك») وريثاً شرعياً أو عصرياً للبلاغة، أو بلاغة جديدة ومعاصرة.

انظر فيما سبق:

- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص** (المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع١٦٤، ١٩٩٢م)، ص٧٤، ١٧٩.

- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية ص. ١٣ وما بعدها.

- خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية ص. ١٧٥ وما بعدها.

- بييرجيرو، **الأسلوب والأسلوبية ترجمة:** منذر عياشى (مركز الإنماء القومى، بيروت، د.ت)، ص٥، ٢٩.



- تزفيتان تودوروف، الشعرية ص. ٢٨.

- تون أ. فان ديجك، «النص: بناه ووظائفه - مقدمة أولية لعلم النص،» ترجمة: جورج أبى صالح **مجلة العرب والفكر العالمى** (مركز الإنماء القومى، بيروت، ع٥، شتاء ١٩٨٩م) ص. ٦٤.

- عبدالسلام المسدى، **الأسلوبية والأسلوب** (الدار العربية للكتاب، طرابلس - تونس، ط٣؛ د.ت)، ص. ٤٢، ٥٢.

-Gerard Genette (1982), «Structuralism and Literary Criticism.» Trans, ,Alan Sheridan in Modern Criticism and Theory ed. David Lodge (1988), (Longman, London- New York, 7th. 1992), P. 68.

- محمد العمرى، «البلاغة العامة والبلاغات المعممة،» **مجلة فكر ونقد** (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س٣، ع٢٥، يناير ٢٠٠٠م)، ص٧٣.

٢٩- تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص. ١٠٠. وهو ما يؤكده «عبدالمنعم تليمة،» حيث يرى أن البلاغة (أو الصور البلاغية) هى أساس الفعل الخالق للنشاط اللغوى.

- عبدالمنعم تليمة،**مداخل إلى علم الجمال الأدبى**(دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م)ص. ١٠٢.

٣٠- رولان بارت، «الأدب بلاغة،» ضمن كتاب: **اللغة والخطاب الأدبى** ترجمة: سعيد الغانمى (المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٣م)، ص. ٥٤.

٣١- ليس غريباً أن يسمى «بارت» الشعرية بالبلاغة، فمن الواضح أن إسهام الشعرية فى تشكيل بلاغة الخطاب الأدبى يعد جوهرياً، كما أن مقولاتها تظل الرصيد الذى يدخره علم النص - الوريث العصرى للبلاغة - لشرح خصوصية النصوص الأدبية، بل إن ما يسمى بلاغة المحسنات يغطى بالتمام المجال الذى ندعوه اليوم الشعرية، وفى هذا السياق يعلن «بول ريكور» أنه من الصعب التمييز بين الشعرية والبلاغة، فإذا عدنا إلى أرسطو نجد أن Poesis تعنى إنتاج الخطاب وصناعته. أليست البلاغة - بدورها- فناً لتأليف الخطابات؟ أى Poesis إذن؟ كما أن الشعرية والبلاغة تتقاطعان داخل منطقة الممكن، وإن كان تقاطعهما يدل على قدومهما من أمكنة متباينة، واتجاههما نحو أهداف متباينة. كذلك فإن الشعرية استوحت فى عملها صور البلاغة القديمة.

انظر في ذلك:

- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ص. ٥٤.

- الولى محمد، « من بلاغة الحجاج إلى بلاغة المحسنات،» **مجلة فكر ونقد** (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س١، ع٨، أبريل ١٩٩٨م)، ص. ١٣٧.

- بول ريكور، «البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا،» ترجمة: مصطفى النحال **مجلة فكر ونقد** (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س٢، ع١٦، فبراير ١٩٩٩م)، ص.١١٠ وما بعدها.

- جان - مارى كلينكينبرغ، «من الأسلوبية إلى الشعرية،» ترجمة: فريدة الكتانى، **مجلة فكر ونقد** (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س٢، ع١٥، يناير ١٩٩٩م)، ص. ١٤٢.

٣٢- ترى «جوليا كريستيفا» أن البلاغة تقوم بإضفاء المحتمل على العمل الأدبى، فتضعِّف - بذلك - الإنتاجية المفتوحة. وهو ما يراه «بول دى مان» الذى لا يتردد فى القول بأن الإمكانية البلاغية المجازية للغة - المؤجلة للمنطق والمحققة احتمالات عديدة لانحراف الإشارة - إنما هى الأدب نفسه. كذلك يعلن «جان إيف تادييه» أن النزعة البلاغية الحديثة هى أدبية، وأن الصور البلاغية لم تعد إنزياحات بالنسبة لمعيار يستحيل تحديده وإنما هى وسائل تحدد عمل الخطاب.

انظر في ذلك:

- جوليا كريستيفا، **علم النص** ترجمة: فريد الزاهى (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط١؛ ١٩٩١م)، ص. ٤٩.

- وليم راى، **المعنى الأدبى - من الظاهراتية إلى التفكيكية** ترجمة: يوئيل يوسف عزيز (دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١؛ ١٩٨٧م)، ص. ٢١٧.

- جان إيف تادييه، **النقد الأدبى في القرن العشرين** ترجمة: قاسم المقداد (منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣م)، ص. ٢٩٦.

٣٣- يوضح «ميشيل فوكو» و «برنار فاليط» كيف أن تخطيطات البلاغة وإجراءاتها هى التى توجه التحليلات السردية لكل من: «جيرار جينيت» و «رولان بارت» و «تزفيتان تودوروف» وغيرهم. وهو ما يؤكده «ميخائيل باختين» من أن مجموع النثر الأدبى والرواية لهما قرابة تكوينية جد وثيقة مع الأشكال البلاغية. ويتحدث «وين بوث» عن

المصادر البلاغية المتاحة لكاتب الرواية (والملحمة والقصة القصيرة) الذى يحاول - بصورة واعية أو لا واعية - فرض عالمه الخيالى على القارئ، ومن ثم فإن «بوث» يرى أن عمله يندرج أصلاً فى إطار البلاغة. ويتحدث «خ.م. بوثويلو» عن موقف مشابه عند «ج. سيرل» حيث يرى الأخير أن مؤلف الحكاية التخييلية يتوهم أنه يحقق (أو يبدو كأنه يحقق) أحداثاً بلاغية، فالمؤلف فى عمله جزء من نية بلاغية. وينظر James Phelan - الذى يعلن متابعته للمنظرين البلاغيين أمثال W. C. Booth, Kenneth Burke - إلى السرد بوصفه بلاغة من جهة أن السرد يعد طريقة متميزة وفعالة لتوصيل المعرفة والمشاعر، والقيم، والمعتقدات، من قبل مؤلف ما إلى المتلقى. فالقصد إلى التوصيل هو ما يجعل من السرد بلاغة.

انظر فيما سبق:

- ميشيل فوكو، «البنيوية والتحليل الأدبى،» ترجمة: محمد الخماسى، **مجلة العرب والفكر العالمى** (مركز الإنماء القومى، بيروت، ع١، شتاء ١٩٨٨م)، ص. ٢٠.

- برنار فاليط، **النص الروائى - تقنيات ومناهج** ترجمة: رشيد بنحدو (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م)، ص. ٧٩-٨٢.

- ميخائيل باختين، **الخطاب الروائى** ترجمة: محمد برادة (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - باريس، ط١؛ ١٩٨٧م)، ص. ٤٣.

- وين بوث، **بلاغة الفن القصصى** ترجمة: أحمد خليل عردات وعلى بن أحمد الغامدى (جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٤م)، ص. م، ن، ٤٦٤، ٤٦٦.

- خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية، ص.١٠٧، ٢٥٥.

- James Phelan (1996), Narrative as Rhetoric- Technique, Audiences, Ethics, Ideology (Ohio State University Press, Columbus, 1996), P. 18.

٢٤- عبدالحميد عقار، «فلاديمير كريزنسكى: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية،» ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبى ص. ٢٠٦، ٢٠٧.

٢٥- بيير شارتيه، **مدخل إلى نظريات الرواية** ترجمة: عبدالكبير الشرقاوى (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠١م)، ص. ١٢.

مدخل
مظاهر السرد

تكشف الأعمال السردية، العديدة والمتنوعة، لـ «إدوار الخراط» عن نزوع واضح ومتزايد إلى تجاوز ما هو سائد وقائم ومستقر، ما هو محدود ونهائى ومغلق أو مكتمل، ما يمثل - بحضوره - هيمنة واضحة تعد بمثابة نوع من السلطة أو المركزية. وتخطو هذه الأعمال خطواتها نحو التحرر والانفتاح والتعدد من خلال المساءلة، والعبث أو اللعب، والنفى، والسخرية.

هذا الموقف يطال الذات والواقع والتاريخ والموروث واللغة والتقاليد الفنية داخل الحكاية أو السرد، ويتجلى ذلك عبر مظاهر السرد المختلفة: الزمن، المكان، الشخصيات، السارد والمسرود له وأنماطهما، المستويات السردية، صيغ الخطاب، الوصف، اللغة، البنيات المرجعية بصورها المختلفة الحبكة أو بنية العمل؛ فهذه الأعمال تتخذ من المغايرة والاختلاف أساساً لتحققها ووجودها، أى أساساً للكتابة كممارسة حرة خلاقة فى تشكيلها لخبرة الذات وعلاقتها بالعالم ، وهى - فى الوقت نفسه - تحدد شروطاً خاصة ومغايرة لتلقيها.

تعد أعمال «إدوار الخراط»- فى مجملها- شتاتاً من الوقائع والحكايات والخطابات والذكريات والأوصاف والتخيلات ... التى تقع داخل وعى ذات لا تكف عن الحديث عن نفسها(غائبة أو متكلمة). فهى أعمال لا تكترث بمقولة النوع الأدبى ومنطقه، تحمل من التسميات ما لا يستجيب - بسهولة - لنوع أدبى محدد: بعض هذه التسميات غير مسبوق، ومن ثم فهو يستعصى على التصنيف، كما هو الحال مع تسميات: نصوص اسكندرانية، متتالية قصصية، نزوات روائية كولاج روائى، تنويعات روائية (موسوماً بها أعمال: ترابها زعفران، أمواج الليالى، اختراقات الهوى والتهلكة، اسكندريتى،تباريح الوقائع والجنون)، ولا تفلح - كثيراً - الصفة (قصصية/روائية/روائى) فى الاقتراب من التصنيف النوعى للعمل، بل العكس هو ما يحدث تماماً. فالتسمية «كولاج روائى» التى تعنى تجميعاً أو لصقاً لحكايات وقصص مختلفة لا رابط بينها - تقترب بـ «اسكندريتى» - شكلياً - من المجموعة القصصية ، فى حين يأتى هذا العمل لحمة واحدة يخلو من التقسيم إلى فصول وعناوين. والبعض الآخر من التسميات يدفع بالعمل إلى تخوم نوع أدبى محدد، بأن يحمل عبارات:

مجموعة قصص، رواية، قصص، ولكن لا يلبث العمل أن يقوم بمخالفة تقاليد هذا النوع ومعارضتها، ويجعل من خلخلتها وتشويهها شرطاً «جمالياً» لتلقيه وتأويله. فتلك الأعمال التى تحمل كلمة «رواية» تنقسم إلى فصول (معنونة ومرقمة) مستقلة نسبياً، يغيب عنها التعاقب الخطى (الزمنى أو الحدثى). وما كان قصة داخل إحدى المجموعات يصير بنصه - فيما بعد - قسماً من رواية، كالقسم الثالث من «محطة السكة الحديد» (١٩٨٥م) الذى هو نفسه قصة «الجسم الناعم الراسخ» من قصص «اختناقات العشق والصباح» (١٩٨٣م)، وهذه الأخيرة تضم قصصاً هى بمثابة خبرات متكاملة لذات واحدة تنطق بصوتها.

ويأخذ المفهوم التقليدى للحكاية أو السرد أو الحبكة داخل أعمال «الخراط» فى الانحسار والتلاشى، فلا تتبع الحكاية مساراً خطياً، ولا تخضع فى تتابعها لمنطق التعاقب الزمنى أو السببى ومن ثم تغيب عنها الروابط والعلاقات المنطقية، ويصبح من العبث البحث عن حدود أو فواصل دقيقة بين مقاطعها ووحداتها، بل من الصعب جداً التماس مثل هذه الوحدات. إنها - فى المقابل - تشهد انتقالات، وقفزات، وانقطاعات، وتجاورات لمقاطع غير مترابطة. ويتجلى ذلك بصورة أكثر وضوحاً على المستوى الزمنى، كما فى النماذج التالية:

ن١: «وجدت قاعة السكرتارية الفنية مغلقة بالضبة والمفتاح، ولا أحد هناك.

لا أحد على الإطلاق.

كان الموقف عصيباً.

هكذا أحسست لحظتها، كم يبدو هذا، الآن، مضحكاً قليلاً. ساعتها كان الأمر جدياً، وخطيراً، بل شبه تراجيدى.

فجأة لمحت محمد رفيق... » {تباريح الوقائع والجنون ص. ١٣١}

ن٢: « واتجهت إليه فى حدة، وسألته بغتة: هل يعرف القراءة والكتابة؟

وبهت ولم يستطع إلا أن يجيب بنعم، هزيلة خافتة من أقصى حلق جاف.

وقد عجب لنفسه بعد ذلك . نعم؟ أهذا كل شئ؟ ألم يستطع أن يقذف فى وجهها بعبارة حاسمة نافذة. تسأله أيعرف القراءة والكتابة؟ هو، بكل ثقافته وقراءاته؟ لقد أعد لنفسه بعد ذلك ألف نوع من الإجابة. الساخرة والبارعة والرائعة والمستهترة. أتته فى وحدته حينما كان الموقف يتمثل له، مرات بغير عد، وفى كل مرة إجابة جديدة نفاذة ، حادة كطعنة أو رقيقة

كقبلـة. أو متعاليـة. لكنـه فـى المـرة الحقيقيـة الأولى لم يسـتطع إلا أن يجيـب : نعـم، هزيلـة مبحوحة خافتة، كأى جلف فلاح.

وأعطته القلم والورق. وطلبت منه أن يكتب لها ... » {حيطان عالية ص. ١٢٨}

ن٣: « كنـا، بعد أن مـات أبى الآن مـن سنين طويلـة، نتحايل على المعـايش بتـأجير غرفـة وأحيانـاً غرفتين من بيتنـا، فى الصيف، بالأسبوع أو بالشهر أو طول الموسم حسب التساهيل.»

{اسكندريتى ص. ٢١٢}

ففى هذه النماذج تراوح بين أزمنة مختلفة، حيث التعبيرات الظرفية(الآن، بعد ذلك) وصيغ الأفعـال مؤشـرات دالـة علـى الانتقـال بـين زمـن مضـى الحـدث السـردى وبـين أزمنـة أخـرى تمتـد إلى حاضر السرد أو لحظة الكتابة (الآن). فالماضى فى نموذج (١) (وجدت، كـان لموقـف) ينقطع فجـأة، حيـث تقفـز الـذات إلى لحظتهـا الحاضـرة (الآن)، فتعيـد تأمـل الماضـى وتأويلـه بعـد انقضـائه، ممـا يكشف لها عن مفارقة ساخرة ومضحكة فى موقفها : (كـان الموقف عصيباً. ساعتها كـان الأمر جدياً وخطيراً بل شبه تراجيدى # كم يبدو هذا الآن مضـحكاً)، ومـن الحـاضر سرعان مـا يحدث الارتداد إلى الماضى ليستأنف من جديد (كـان الأمر، لمحت). وقد يحدث أن يكون الانتقـال داخل الماضى نفسه دون التحول إلى الحاضر أو المستقبل، أى داخل اللحظة الزمنية ذاتهـا، كمـا يظهر فى نموذج(٢) الذى يبدأ بحدث ماض (اتجهت إليه، سألته، بهت) ، لينتقل إلى حدث آخر تـال لسابقه، وإن كـان ماضياً أيضاً. إنه استباق فى الماضى (عجب لنفسه بعد ذلك، أعد لنفسه بعد ذلك)، بل - على الأصح - عدة استباقات لحدث واحد متكرر (أو ترددى) فى الماضى (حينمـا كـان الموقف يتمثل له/ مرات/ بغير عد. وفى كل/مرة/ إجابة جديدة). وقبل أن يستأنف الحدث الأول (واتجهت إليـه فى حدة، وسألته بغتة: هل يعرف القراءة والكتابة؟ وبهت ولم يستطع إلا أن يجيب بنعم)، ويستكمل بـ(وأعطته الورقة والقلم، وطلبت منـه أن يكتـب لهـا ...)- تلجأ الحكاية إلى تكرار اللحظة السابقة على الاستباق بعد أن أكسبها هـذا الأخير وصـفاً بأنهـا المـرة الحقيقيـة والأولى (وبهـت ولم يسـتطع إلا أن يجيـب بـنعم، هزيلة خافتـة مـن أقصى حلـق جـاف = لكنـه فى المرة الحقيقيـة الأولى لم يستطع إلا أن يجيب: نعم، هزيلة مبحوحـة خافتـة). وهكـذا تمتـد اللحظـة الماضية، لتضم بداخلهـا لحظـات مستقبلية متعـددة، وتنقسم وتعـاود الارتداد إلى نفسها. ورغم أن الحكاية لا تتخطى بهذه اللحظة حدود الماضى، إلا أنها

(أى الحكاية) تحمل من الاشارات التعبيرية ما يجعل القارئ يتلقى الماضى بوصفه فعلاً صادراً عن الشخصية الآن لحظة السرد.

النموذج يأتى فى صورة «خطاب غير مباشر» يخبر فيه السارد عن الشخصية بضمير الغائب، ومع ذلك يحتفظ بالعديد من التعبيرات الخاصة بخطاب الشخصية المباشر أو صوتها دون تحويل، وكأن القارئ يستمع إلى الشخصية مباشرة والآن، أى فى لحظة تلفظها، **وتتمثل هذه التعبيرات في:**

الجمل الاستفهامية العديدة والمذيلة بعلامة الاستفهام (؟)، والتعبيرات الاشارية (هذا كل شىء)، والعبارات المجاب بها عن الاستفهام (نعم)، بالإضافة إلى بعض العلامات الخطية المقترنة بالخطاب المباشر (:). وهذا التراوح بين الأزمنة المختلفة، الموجود فى النموذجين السابقين - يصل إلى درجة كبيرة من التعقيد والتشابك ، كما يظهر فى نموذج (٣)، الذى يصور حال الأسرة بعد وفاة الأب (كنا، بعد أن مات أبى الآن من سنين طويلة، نتحايل على المعايش ...)، فيبدأ النموذج بزمن ماض لاحق على وفاة الأب (كنا بعد)، ليرتد إلى ما هو أسبق (مات أبى)، ثم ينفصل عن الماضى بلحظتيه السابقتين، لينتقل إلى حاضر الكتابة/السرد (الآن)، يعود بعده إلى الماضى الأسبق والأقدم أى وفاة الأب (من سنين طويلة)، ولا يلبث أن يغادره إلى الأمام قليلاً، ليلتحم بزمن البداية (كنا ... نتحايل). وهكذا ما إن يبدأ النموذج حتى يحدث استرجاع (مات)، يعقبه استباق (الآن) فاسترجاع إلى ما كان سابقاً (من سنين طويلة)، ثم يتصل ببدايته من خلال استباق فى الماضى (كنا ... نتحايل).

يحدث هذا داخل تعبير واحد محدود ، ينشطر قسمين (كنا ... نتحايل)، ليحتضن عدة لحظات زمنية متداخلة، ويجسد - بانقسامه - انشطاراً فى لحظة السرد، مما يترك حالة من الالتباس والتداخل والخلط.

على هذا النحو تتعرض اللحظة الزمنية الواحدة للتداخل والالتباس والاختلاط مع غيرها من اللحظات، دون أن يستغرق الأمر مساحة نصية واسعة، ودون أن تكون هناك عبارات «وصل» يستأنف بها السرد ما كان بصدده سابقاً. فالانتقالات الزمنية لا تتبع خطاً واحداً، باتجاه الماضى (استرجاع) ، أو باتجاه المستقبل (استباق)، ولكنها تأخذ مسلكاً متذبذباً متعدداً ومتداخلاً. فما



يحدث - إذن - هو تصدعات وانقسامات وتشعبات داخل اللحظة الزمنية أو المشهد الواحد، بما يطيح بفرضية التواصل وخطية الزمن السردى - وهو ما سيزداد وضوحاً لاحقاً.

ولا يخلو تذبذب المسار الزمنى من العودة المتكررة إلى اللحظة ذاتها، وفى هذه السياق لا تعدو الاسترجاعات إلا أن تكون بمثابة تكرارات وعودات، خاصة عند استرجاع اللحظة ذاتها، كما فى النموذجين (١، ٢) (كان الموقف عصيباً / ساعتها كان الأمر جدياً وخطيراً بل شبه تراجيدى - نموذج ١. وبهت ولم يستطع إلا أن يجيب بنعم ... / فهى المرة الحقيقية الأولى لم يستطع إلا أن يجيب: نعم ... - نموذج ٢). ولا يخفى ما تحمله العبارات (حينما كان الموقف يتمثل له مرات بغير عد، فى كل مرة إجابة جديدة - نموذج ٢) من ترديدات للموقف من غير تكرار التعبير عنه. وقد تتسع المسافة النصية بين مواضع التكرار، **ومع ذلك لا يأخذ شكل استرجاع أو تذكر، كما في هذا النموذج:**

ن٤: «كانت أمى قد انقطعت عن صناعة فطير الملاك منذ الحرب،والغلاء، وشح السمسم ونسيت كل شىء عنه، تقريباً، ودخلت جامعة فاروق الأول ومات أبى فى ليلة باردة جداً من ديسمبر، فى أثناء الحرب، وحصلت على «مجانية فقر» أو «مجانية كارثة» كما كانت تسمى، لكى أكمل دراستى فى كلية الهندسة، واشتغلت، مع دراستى، فى مخازن البحرية البريطانية فى كفر عشرى، مساعداً لأمين المخزن...

/بعد سنة أو أكثر من موت أبى كنت أشتغل مساعد «مخزنجى» فى مخزن٦ للبحرية البريطانية، فى كفر عشرى، وأواصل دراستى الهندسة ... » {ترابها زعفران ص. ٣٢، ١١١}

هنا فى موضعين تفصل بينهما عشرات الصفحات تتكرر حكاية (موت الأب، العمل فى مخازن البحرية البريطانية، دراسة الهندسة)، تتكرر الحكاية ذاتها- مع بعض الاختلافات والتفاصيل- بزمن حدوثها فى الماضى، أى إن السرد/النص يواصل تقدمه عبر عودات متكررة للحدث الواحد، عودات، ليست من قبيل الاستعادة أو التذكر، ولكنها وَضع للماضى بداخل المستقبل (أو مستقبل السرد)، بما ينفى عن اللحظة انقضاءها، ويمنحها- **في المقابل- دواماً واستمرارية:**

فحكاية الفطير الذى كانت تصنعه الأم فى عيد الملاك «ميخائيل»- الموجودة فى هذا النموذج (من «ترابها زعفران» ١٩٨٦م) - والتى تزعم الذات نسيانها تماماً (نسيت كل شىء عنه تقريباً)- ترد بشكل أكثر تفصيلاً فى «اسكندريتى» (١٩٩٤م)[1]، متخطية حدود العمل الواحد

وعدد من السنوات تفصل بين زمنى كتابة العملين، هذا التكرار (أو «التناص الداخلى» بين أعمال «الخراط») إنما يعنى استمرار الوعى بالحدث (أو الخبر) نفسه فى أزمنة كتابة مختلفة فلا تستدعى أزمنة الكتابة - فى اختلافها وتتابعها - أحداثاً مختلفة ومتتابعة فحسب، ولكنها أيضاً - وبشكل واضح - تستدعى الحدث (الماضى) نفسه أكثر من مرة، تضعه، بل تقحمه داخل سياقات زمنية مختلفة (أى تلك الخاصة بأزمنة الكتابة)، **مما يعنى اختلالاً وعبثاً بزمنية الحكاية/ السرد وترابطها. ومن النماذج الدالة فى هذا السياق:**

القسم الثالث كله من «محطة السكة الحديد» (١٩٨٥م) المصنفة «رواية»، والذى هو بنصه قصة «الجسم الناعم الراسخ» كاملة، إحدى قصص «اختناقات العشق والصباح» (١٩٨٣م)(٢). وكذلك مقاطع كاملة موجودة بين ثنايا «ترابها زعفران» (١٩٨٦م) و«اسكندريتى» (١٩٩٤م)(٣). ومقاطع أكثر طولاً وامتداداً بين ثنايا «يا بنات اسكندرية» (١٩٩٠م) و«اسكندريتى» (١٩٩٤م)(٤). وما يحدث فى هذين العملين الأخيرين يعد مثالاً صارخاً ومدهشاً للغاية، فالمقاطع الموجودة فى الصفحات من (١٠٧) إلى (١١٤) فى «يا بنات اسكندرية» تشغل- بنصها ونسق تتابعها- الصفحات من (١٨٨) إلى (٢٠٢) فى «اسكندريتى»، وقد تخللتها ما بين الحين والآخر مقاطع جديدة ومغايرة فى هذا العمل الأخير: وقد يتكرر عدد من المقاطع بعد اقتطاع أجزاء منها كما يظهر بين «رامة والتنين» (١٩٧٩م) و«اسكندريتى» (١٩٩٤م)(٥)؛ مثل هذه المقاطع تتوارد داخل أعمال مختلفة، متجاهلة منطق التواصل والتتابع، غير مكترثة به.

تتداخل- إذن- أعمال «الخراط» فيما بينها، تنقل عن بعضها البعض، وتردد فيما بينها حكايات بذاتها، مما يؤدى إلى إهمال واضح لعلاقات التعاقب والتتابع والترابط. وهو ما يحدثه ما يتخلل هذه الأعمال من نصوص عديدة تنتمى إلى أجناس تعبيرية مختلفة. إنها نصوص لآخرين تنتزع من سياقاتها الخاصة، لتقحم - بلغاتها ودلالاتها وأنساقها الكتابية - داخل هذه الأعمال، حيث تسكن سياقات جديدة ومغايرة. **ومن نماذج ذلك:**

ن٥: «ارتشفت عمتى حسوة من فنجان القهوة الذى صبته لنفسها، وتنهدت. قالت أمى: خير إن شاء الله، الأحلام تتفسر بعكسها يا عمتى، ربنا يديم علينا نعمته ويثبت الدار بشفاعة الملاك وكل القديسين.

الاسكندرية فى ٢١ يوليو ١٩٤١

ولدنا العزيز

أهديك مع أفراد العائلة وخصوصاً الست والدتكم مزيد السلام عزيزى سبق تحرير لكم خلافه واليوم استحضرت استمارة الملحق والشهادة ومرسلين طيه ملو الاستمارة وإعادتها لى بالتالى لتقديمها قبل يوم ٢٥ الجارى وبالاستفهام من حضرات الأفندية عرفونى بأنه يطلب الامتحان فى الجبر فقط وفيما تحصلت على خمس نمر تكون ناجح إن شاء الله بحيث النجاح من ١٢ هو والمادة السابقة التى واخد فيها سبعة ومتأسفين جداً لرسوبك، والامتحان يكون بلجنة العباسية والاستمارة تحرر على هذا الأساس، وتحرر للوزارة بخصوص المهاجرين فإذا وافقت فلا بأس يعرفونا، والمهم إعادة الاستمارة قبل فوات الوقت، تحرر بعجلة وسنحرر خلافة بالكفاية سلامى لوالدتكم واشقاكم وكن واثق بأنك ستنجح إن شاء الله

والدكم

(إمضاء)

{صخور السماء ص. ٢٢٩}

ن٦: «ها هى يدى فى يدك

"أقام النائب المحترم الأستاذ حامد طلبة صقر مأدبة غداء فاخرة/بكازينو الشاطبى تكريماً لأعضاء الوزارة الحاضرة. وقد حضر هذه المأدبة أصحاب المعالى صبرى أبو علم باشا، وأحمد نجيب الهلالى باشا، ومحمود سليمان غنام بك، وعبد الحميد بك عبدالحق، وعبدالفتاح باشا الطويل، وكامل باشا صدقى، وفهمى بك ويصا، واعتذر عن الحضور الوزراء ... "

"الجمعة ١٦ أبريل ١٩٩٣ "الأهرام":

أسيوط - موسى بولس:

"واصلت نيابة أسيوط تحقيقاتها فى حادث اغتيال اللواء الشيمى وحارسه وسائقه .. وكشفت التحقيقات عن مفاجأة حيث تم التوصل إلى شاهدى رؤية ..شاهدا الحادث أثناء ارتكابه وتعرفا على ثلاثة متهمين من الإرهابيين الستة الذين نفذوا الجريمة، وطلبا حماية الشرطة لهما من بطش وإرهاب هؤلاء القتلة .. حيث اعتادوا تهديد الشهود فى مثل هذه الحوادث."» {رقرقة الأحلام الملحية ص. ١٥٥، ١٥٦}

ن٧: «قناديل الجامع صدرت عنها فجأة أصوات طقطقة متعاقبة، كأنها طلقات رصاص.

وتكسرت كلها.

سقط الزجاج وانطلقت شرارات الكهرباء الحمراء الخاطفة، بقرقعة خافتة.

وساد ظلام ما قبل الفجر.

قرأت في "المصري" عثر على المدعو متولي ولا يعرف له لقب وقد مات متأثراً بطعنة من آلة حادة، نافذة إلى القلب. قال الشهود إن القتيل كان من مجاذيب الحسين المعروفين. ولم توجد في حوزته أوراق تدل على شخصيته. واستدل بعض الأهالي على أنه كان منذ مدة طويلة يعزف في الأفراح مع فرق العوالم في شارع محمد علي، ولم تصل التحريات حتى الآن إلى دليل قاطع على هويته.

كان حد السكين مرهفاً وعذباً وهي تغوص في قلبي. لا ألم، بل حس حاد بارد سرعان ما انجاب، خطفة برق في عمق اللحم، دفق الدم، انبجاس داخلي يغرقني بسائل ثقيل حار ويدي محيطة، بإحكام، بالمقبض، أحس تدوير الخشب وملاسته ودفئه.

رسائل الشوق التي أكبتها، لولا البعاد لبلغتها فاك.» {أمواج الليالي ص. ٢٦}

تضم هذه النماذج بداخلها نصوصاً تنتمي إلى أجناس تعبيرية مختلفة. منها الرسالة الشخصية (نموذج٥)، والخبر الصحفي (نموذج ٦، ٧)، والشعر (نموذج٧). وهناك نماذج أخرى عديدة تضم: يوميات[٦]، اقتباسات من كتب[٧]، معادلات رياضية[٨] نصوصاً بلغة غير عربية[٩]. وبعض هذه النصوص يرافقها من العلامات ما يضمن تميزها واستقلالها، ولكن بدرجات متفاوتة. فافتتاحية الرسالة الشخصية وخاتمتها في نموذج (٥) (ولدنا العزيز/والدكم(إمضاء)) مع مكان وتاريخ كتابتها (الاسكندرية في ٢١ يوليو١٩٤١)، وعلامات التنصيص في نموذج (٦)، مع توثيق القسم الثاني منه، بذكر الجريدة، التاريخ، المراسل، ومكانه (**الجمعة ١٦أبريل ١٩٩٣** "**الأهرام**": أسيوط - موسى بولس:)؛ فهذه العلامات ترسم حدوداً واضحة وفاصلة لتلك النصوص عن غيرها من المقاطع، كما تشير إلى الدقة البالغة في نقلها، تلك الدقة التي لا يفترض تحققها كثيراً عند الاكتفاء بذكر اسم الجريدة، مع غياب التنصيص في نموذج (٧) (قرأت في "المصري" عثر على...) وفي هذه الحالة يصبح السياق هو المؤشر على نهاية النص المنقول، يحدث هذا عادة مع بداية مقطع جديد (كان حد السكين...). وبغياب مثل هذه العلامات يندمج النص المنقول بباقي

الحكاية ويصبح تمييزه أمراً موكولاً للذاكرة الثقافية ، كما فى نموذج (٧) (رسائل الشوق التى أكبتها، لولا البعاد لبلغتها فاك)، الذى يتناص مع قول «الشريف الرضى» (ت ٤٠٦هـ):

عندى رسائل شوق لست أذكرها … لولا الرقيب لقد بلغتها فاك[١٠]

وبتعدد أجناس هذه النصوص تتعدد لغاتها، ما بين لغة شعرية مجازية (رسائل الشوق بلغتها فاك - نموذج ٧)، ولغة تقريرية مباشرة ، تأتى خلواً من أية صور بلاغية، وهى أقرب إلى اللغة الوثائقية بما تحفل به من الأسماء والألقاب والكلمات الخاصة (النائب، الأستاذ حامد طلبة صقر مأدبة غداء، أصحاب المعالى صبرى أبو علم باشا، أحمد نجيب الهلالى باشا، محمود سليمان غنام باشا، عبدالحميد بك عبدالحق، عبدالفتاح باشا الطويل، كامل باشا صدقى، فهمى بك ويصا، نيابة التحقيقات، اللواء الشيمى، شاهدى رؤية، الجريمة، الشرطة، الشهود - نموذج (٦). المدعو ، مات متأثراً بطعنة، الشهود، فى حوزته، استدل، التحريات - نموذج(٧))، ولغة عامية تجاهد كثيراً فى الاقتراب من اللغة الفصحى، كما فى نموذج (٥) الذى تداخله العامية - الأكثر استخداماً فى كتابة الرسائل الشخصية بصرف النظر عن المستوى الثقافى والتعليمى للمتراسلين، وذلك باللجوء إلى عدد من الكلمات العامية وغير العربية والمستحدثة (الست، استمارة، الملحق، الشهادة، ملو، حضرات الأفندية ، نمر، واخد، لجنة)، والكثير من هذه الكلمات دخل العربية الفصحى المعاصرة، أو بإحداث «خدوش» فى اللغة الفصيحة، بإهمال القاعدة النحوية (مرسلين، خمسة نمر، تكون ناجح، يعرفونا كن واثق) ، وبتغيير طفيف فى بنية الكلمة (استحضرت، تحصلت، اشقاكم). وبإهمال علامات الترقيم؛ يحدث هذا داخل سياق يحرص على سلامة التركيب، وعلى العدول كثيراً عن العامى إلى الفصيح (سبق تحرير، استحضرت استمارة، مرسلين طيه، إعادتها لى بالتالى لتقديمها، عرفونى بأنه يطلب الاستمارة، فقط، التى، جداً، رسوبكم، الامتحان يكون، تحرر على هذا الأساس، فإذا وافقت فلا بأس، قبل فوات الوقت، كن واثق بأنك ستنجح). ومن شأن تعدد لغات هذه النصوص/الأجناس أن تزيد من إمكانيات التعدد اللغوى أو اللسانى داخل الحكاية.

تدور هذه النصوص المتخللة حول اهتمامات وشواغل وأمور متعددة ومتباينة، بعضها ذاتى شخصى (الشعر فى نموذج٧)، وبعضها يقع فى إطار عائلى (متابعة الأب لإجراءات امتحان الملحق الذى سيعقد لابنه - فى نموذج٥)، والبعض الآخر يقدم أخباراً عن الوضع العام فى المجتمع منها ما هو على درجة كبيرة من الخطورة والأهمية (الإرهاب فى مصر فى فترة التسعينيات -

نموذج٦)، ومنها ما هو دون ذلك (مأدبة غداء لأعضاء الوزارة فى سنوات ما قبل ثورة ١٩٥٢م - نموذج٦. مقتل أحد الأشخاص غير معروف الهوية- نموذج٧)؛ فكل من هذه النصوص يتمتع بخصوصية فى محتواه - فضلاً عن لغته وجنسه - تميزه عن غيره من المقاطع السردية، مما يؤدى - فى النهاية - إلى انفتاح الحكاية، وتوسيع أفقها الدلالى.

تظهر النصوص المتخللة - بسماتها النوعية الخاصة - داخل الحكاية، محتفظة كثيراً بتميزها الواضح، غير مكترثة بترابطها مع ما يجاورها من مقاطع سردية: إن هذه النصوص - ومن ثم الحكاية كلها - تنشد وجوداً قائماً على التعارض والانفصال أكثر مما يقوم على التشابه والترابط المنطقى.

ففى نموذج (٥) لا علاقة مباشرة بين رسالة الأب إلى ابنه حول امتحان الملحق، وبين ما سبقها من حديث العمة والأم حول الأحلام أثناء احتساء القهوة (ارتشفت عمتى حسوة من فنجان القهوة ...)، ولا يعد اشتراك المقطعين فى تناول شؤون عائلية سبباً كافياً لتعاقبهما، وفى نموذج (٦) يتعاقب نصان متخللان، يختلفان زمنياً وموضوعياً، الأول يخبر عن أعضاء الوزارة فى سنوات ما قبل ثورة ١٩٥٢م، ومأدبة الغداء التى أقيمت تكريماً لهم (أقام النائب المحترم الأستاذ حامد طلبة صقر مأدبة غداء ... تكريماً لأعضاء الوزارة ...)،والثانى يتابع تحقيقاً فى إحدى العمليات الإرهابية فى فترة التسعينيات (الجمعة ١٦ أبريل ١٩٩٣ ... واصلت نيابة أسيوط تحقيقاتها ... ثلاثة متهمين من الإرهابيين ...). وقبل النصين مباشرة يوجد خطاب مباشر يتوجه فيه المتكلم / السارد بالحديث إلى مخاطبته (ها هى يدى فى يدك). فلا تعاقب زمنى أو سببى أو موضوعى- إذن- بين النصوص المتخللة فيما بينها، أو بينها وبين غيرها من مقاطع سردية. وفى نموذج (٧) لا يرتبط النص المتخلل الخاص بمقتل شخص ما غير معروف هويته، وانطلاق شرارات كهربائية أدت إلى تحطم قناديل الجامع ، وانتشار الظلام قبل الفجر نتيجة لذلك. لا يجمع هذين الخبرين السرديين سوى إشارة واهية لا تقف سنداً لتعاقبهما، وهى أن القتيل كان من المجاذيب المعروفين المحيطين بجامع الحسين (قناديل الجامع صدرت عنها فجأة أصوات طقطقة.../ قال الشهود إن القتيل كان من مجاذيب الحسين المعروفين ...)، وبهذه الرابطة الواهية التى لا تكفى - حتى - لحدوث التداعى يتبع خبر القتل حديث مباشر للنفس، يصور- بلغة مجازية- طعنة سكين نافذة أصابت القلب، لكن

برضى واختيار (كان حد السكين مرهفاً وعذباً وهى تغوص فى قلبى بلا ألم ... ويدى محيطة بإحكام بالمقبض ...).

القتل هنا مجازى، وأقرب إلى التضحية، أما فى الحالة الأولى فكان جريمة حقيقية حدثت بالفعل، هذا التعارض يأتى أقوى من التشابه بين الحالتين فى الأداة المستخدمة (مات متأثراً بطعنة من آلة حادة نافذة إلى القلب... قال الشهود إن القتيل ... = كان حد السكين...)، ولكن علاقة التشابه أو الترابط الدلالى هى التى تبرر الانتقال الطبيعى من حديث النفس هذا الذى يعلن قبولاً وتحملاً للمعاناة والتضحية، إلى النص الشعرى الذى يحمل شوقاً مكبوتاً يطلب بثاً أو إفصاحاً يحول البعد دونه.

ورغم الظهور المفاجئ والطفيلى للنصوص المتخللة داخل الحكاية، إلا أنها لا تعد مقاطع دخيلة، غريبة، مستهجنة، ذلك أن الحكاية لا تستند - فى تواصلها - إلى العلاقات المنطقية، ولا إلى علاقات التداعى. فالكثير من المقاطع السردية تتوالى دون أن تحمل تبريراً واضحاً ومباشراً لموقعها - بل لوجودها - داخل السياق العام للحكاية، وكأنها تبدو «معلقة»، تفتقد معنى أو دلالة مباشرة تربطها بسياق الحكاية. يظهر ذلك بشكل أكثر وضوحاً فى مقاطع الوصف، ومقاطع أخرى تحتفى بالتشكيلات الصوتية، ومن نماذجها:

ن٨: « "... باختصار أحس، وأرى، وأعيش من منظور آخر، فى بعد آخر، خالص"

كنا فى الراس السودا، بعد فيكتوريا. الغيطان من ناحية، والرمل من ناحية ينتهى إلى البحر.

والبيوت الواطئة القليلة، بحدائقها الواسعة المزروعة بحب ولكن من غير أناقة ولا رهافة نباتات الخس والجرجير والطماطم والفلفل البلدى. أشجار التين، والنخل، وتعريشات العنب من خشب خام غير مدهون متقاطع وداخل بعضه بعضاً، عاشق ومعشوق، تتدلى عليه الغصون المورقة والعناقيد المكتظة المثقلة كأثداء متقاربة وتنز باللذة.

الراس السودا سدرة تتوسد السديم، سهول سينا وصهدها وصرامة صروحها، كلها مسددة مصوبة إلى قلبى انصباب صبابتى وأسر صمتى.

كان حفيف النخل وهدير البحر وخوار الجمل الرابض تحت القمر/ رقصتها وطقوس تقديسها هل أنت أيضاً من عابدات القمر؟

حتى من قبل أن تولدى يا نايرة بزمان، كنت قد رأيتك ... »{اختراقات الهوى والتهلكة ص. ١٧٢، ١٧٣}

ن٩: « والتاكسى يجرى بهما فى سرعة صامتة، يحسان العجلات تغنى تحتهما أغنيتها الرتيبة وهى تكشط أسفلت الطريق المصقول. والمصابيح تجرى إلى جانبيهما، ولا تنتهى، محدقة إليهما بعيونها المنيرة البيضاء التى لا ترى. وفى السماء حمرة مترية. »

{حيطان عالية ص. ٦٨}

ففى نموذج (٨) يقع بين رسالة شخصية لفتاة اسمها «نايرة» تهوى الرقص، وترى فيه معنى حقيقياً لوجودها (" ... باختصار أحس، وأرى، وأعيش من منظور آخر..")، وبين حديث مباشر للنفس تتوجه فيه إلى هذه الفتاة بالخطاب (هل أنت أيضاً من عابدات القمر؟ حتى من قبل أن تولدى يا نايرة ...)؛ يقع بين الرسالة وحديث النفس مقطعان لا يرتبطان بمحتوى أى منهما فهما يخالفان السياق الموجودين فيه، لا يقومان بالتضامن معه، أو تعضيده، أو إكماله وإبرازه. أحد المقطعين يستغرق فى وصف «الراس السودا» بالاسكندرية التى تواجد فيها المتكلم مع «نايرة» على الأرجح (كنا فى الراس السودا ...) ، **يفيض المقطع بأوصاف عديدة عن:**

(الغيطان، الرمل، البيوت، الحدائق، النباتات، الأشجار)، ملتفتاً إلى التفاصيل الدقيقة يرسم حدود المكان (الراس السودا، بعد فيكتوريا، الغيطان من ناحية، والرمل من ناحية ينتهى إلى البحر)، ووصف هيئة البيوت وحدائقها بأكثر من صفة واحدة (البيوت/الواطئة/ القليلة/ بحدائقها/ الواسعة/المزروعة بحب/، لكن من غير أناقة ولا رهافة/)، وتعداد أنواع النباتات والأشجار (الخس، الجرجير، الطماطم، الفلفل البلدى، التين، النخل، العنب)، وكما لم يفت المقطع أن يدرك عدم تنسيق الحب المزروعة به الحدائق (من غير أناقة ولا رهافة)، فقد استوقفته تشابكات تعريشات العنب وتقاطعاته وتداخلاته، غير متجاهل نوعية الخشب، وهيئة الغصون والعناقيد وحالتها (وتعريشات العنب من خشب خام غير مدهون متقاطع وداخل بعضه بعضاً عاشق ومعشوق، تتدلى عليه الغصون المورقة والعناقيد المكتظة المثقلة كأثداء متقاربة وتنز باللذة)؛ وبالإضافة إلى الصفات العديدة المنتشرة داخل المقطع، يظهر التعبير المتداول (عاشق ومعشوق) والصورة المجازية (العناقيد كأثداء تنز باللذة)؛ لتضاعف من الإيهام بواقعية المنظر وحسيته، غير أن هذا المقطع لا يسعى بتفاصيله الحسية، الكثيرة والدقيقة، إلى رسم خلفية للمشهد الذى يجمع المتكلم

و «نايرة»، إذ لا يكتسب المشهد معنى ما من الوصف ذاته. ما يحمله الوصف هو خبرة الذات الحسية فى علاقتها بالعالم ووعيها به، وقدرتها الفائقة على تقديم إدراكها الحسى هذا.

هذا الوصف الحسى، المجانى والمحايد فى علاقته بالسياق- هو ما يقود الذات فى تشكيلها للمقطع الثانى الذى يجذب إليه - على امتداده - كلمات متماثلة أو متشابهة صوتياً، فيجمع كلمات مشتركة فى حرف «السين»، مدفوعاً إلى ذلك بتردد هذا الحرف فى اسم المكان الذى كان فيه المتكلم و«نايرة» (أى «الراس السودا»)، غير أن المواضع الأخرى لهذه الظاهرة (١١) لا تشهد ما يدفع إلى التوجه إلى صوت بعينه دون غيره، كما هو الحال هنا. تتدافع إلى السياق- إذن- بعض الكلمات المشتملة على حرف السين (الراس السودا، سدرة، تتوسد، السديم، سهول، سينا، مسددة، أسر) ترافقها بعض الكلمات المشتملة على حرف «الصاد» (صهدها، صرامة، صروحها، مصوبة، انصباب صبابتى، صمتى)، حيث يشترك الصوتان فى المخرج (أسنانى لثوى)، والصفات (الهمس)، ولا يقوم هذا المقطع بتجاور «اعتباطى» للكلمات المتماثلة أو المتشابهة، ولكنه يمارس اختياراً جمالياً واعياً يتوخى طبيعة الكلمة الحسية أو الصوتية قبل أن يطلب معناها أو دلالتها. فمعنى المقطع لا يتحدد بالسياق، فى الوقت الذى يتميز عنه - صيغياً - بتشكيله الصوتى.

ولا يخلو الوصف الحسى للمناظر والأشياء من الارتباط - أحياناً - بسياق الحكاية، برسم مفردات المشهد وملامحه، أى إن الوصف يرافق أحداث الحكاية، ويمثل جزءاً من دلالتها. يظهر هذا فى نموذج (٩) الذى يتابع «مغامرة غرامية» بين الجار وجارته، فيصور التاكسى الذى يسرع بهما فى هدوء، بعجلاته التى تلامس الأسفلت بصوت خفيض، كما يصور مصابيح الكهرباء البيضاء التى لا يتوقف تتابعها على الجانبين أثناء حركة التاكسى، ويختتم الوصف بصورة السماء المحمرة المتربة. وعلى امتداد النموذج تتتابع الصفات الدالة على عناية بالتفاصيل (سرعة/ صامتة/، أسفلت الطريق/ المصقول/، المصابيح بعيونها/ المنيرة/ البيضاء/، حمرة/ متربة/)، يرصد هذا الوصف أحد مشاهد الحكاية، دون أن يكون - كما هو الحال فى نموذج (٨) - مقصوداً به إبراز تعاطف الأشياء مع الشخصيات، فالشخصيات قد ترى الأشياء على نحو ما، لكنها لا تكون ناطقة بالحالة النفسية للشخصيات، ويكون ذلك سبباً لجلبها داخل المشهد . فالمغامران هما من يريان فى صوت عجلات التاكسى على الأسفلت لحناً متكرراً رتيباً، وفى تتابع المصابيح حركة غير منتهية؛ هذا المدى الرحب غير المحدود لا تحمله العجلات والمصابيح بذاتها؛ لتعكس إحساساً غير منقض لدى العاشقين، وهو ما

يتجلى بوضوح أكبر فى نظرة المصابيح«المحايدة» التى لا ترى شيئاً (المصابيح ... محدقة إليهما بعيونها المنيرة البيضاء التى لا ترى).

تقاوم الأوصاف الحسية والتفصيلية- إذن - أية محاولة لربطها خطياً بالسياق، ذلك أنها لا تتجه إلى الإحالة إلى واقع الحكاية، رغم التظاهر بالإيهام به، فهى توهم بالواقعى فى الوقت الذى لا تعنى فيه بأن يكون مداراً للحكاية وأحداثها، معنى ذلك أن الذات لا ترى وجودها متحدداً أو محكوماً بالواقع المادى، رغم قدرتها الفائقة على إدراكه، بل ترى - فى المقابل - فى وقائع المخيلة والحلم والأسطورة والفانتازيا واقعاً معاشاً يختلط بالواقع المادى الحسى، ويعمل كثيراً على تهميشه وتغييبه. ومن نماذج ذلك:

ن١٠: «كنت أعرف أنه حيوان عاقل. بل كنت أرى فى عينيه عقلاً لم أره من قبل فى عينى أحد.

تصورت أنه سوف يتجه إلىّ بالحديث، على الفور. لكنه استمر ينظر إلىّ، فقط.

كانَ عريض الكتفين، بارز الفكين، وصغير الجسم. فى لون الحديد الأرمد.

ورأيت أنه يحمل، على رأسه العريض المفلطح، قرص الشمس المنطفئ، متأرجحاً بثبات على قارب شاحب النور.

وكان شعر جسمه يتدلى عليه، من حول رقبته الممتلئة وعلى منكبيه فى خصل مجسدة تنسدل عليه حتى تغطى قضيبه الكبير. وكان جسده نيراً من خلال هذا الستر.

لم يتكلم.

فى الصبح الأول، فى أول الصبح، نزل من على السندرة التى تعلو الحمام فى بيتنا القديم، وكان الحمام الأبيض حواليه يهدل بصوت غريب، وقد ضم جناحيه، واقفاً على ساق واحدة رفيعة وطويلة ومحمرة الجلد./

نزل القرد الصموت على السلم النقالى بخفة ورشاقة ... »

{مخلوقات الأشواق الطائرة ص. ٦٥، ٦٦}

ن١١: «كنت أعبر شارع ١٢. وكانت قضبان الترام لامعة تشق بلاط الشارع الخالى، والدكاكين كلها مغلقة، والمصابيح الكهربائية متقدة من وراء زجاجها المطلى بالأزرق ضوؤها غريب ومحزن و لا يستفيد منه أحد.

وعندما نظرت إلى أعلى، فجأة دون سبب، رأيت الشرفة ذات القاعدة الرخامية الضيقة بسياجها الخشبى الذى يلوح أن طلاءه القديم قد تعرى عن الألياف اليابسة. كان القمر الأحمر الباهت المدور ضخماً وجسيماً ومعلقاً على سطوح البيوت المقابلة كأنه ملصق بالسماء اليابسة، ضوؤه القليل لا يكاد يستبين.

وكانت الشرفة فى الشارع الهادئ بالليل تهتز، ثقيلة تحت حشد من الناس الذين يلوحون بأيديهم ويشورون، ويفتحون أفواههم ويهزون رؤوسهم، دون أن أسمع لهم صوتاً، ومالت الشرفة إلى تحت، ببطء، وكأننى أسمع صوت تقلقل الخشب ينتزع من ملاط الحائط، ولكنى لا أسمعه. وسقطت الشرفة إلى الأرض، وسقط الناس. ولم أسمع اصطدامها بالشارع ولم أسمع صراخهم، ولم أسمع/ الأجسام ترتطم بالرصيف كأن هذا كله لم يحدث، وهو قد حدث.» {اختناقات العشق والصباح ص.٢٩ ، ٣٠}

ومما يؤكد أن الواقع المادى، الزاخر بالتفاصيل المحسوسة، لا يمثل مرجعاً للحكاية فى أعمال الخراط»، ليس فقط عدم ارتباطه المباشر بمسارها السردى، وإنما - أيضاً - ما تشهده الحكاية من اختلاط الواقعى بالفانتازى والتخيلى ...، وبذلك لا تصبح الحكاية محاكاة أو تمثيلاً بقدر ما هى عملية بناء وتشكيل للذات، عملية لا تختزل فى التتبع الخطى لتاريخها، بل تستند إلى الحضور الدائم الحى والمتعدد. فى ضوء هذا لا يعد القرد فى نموذج (١٠)، وسقوط إحدى الشرفات فى نموذج (١١) - مما شهدته الذات (المتلفظة) - أو حلمت به - داخل الحكاية ، رغم ما تقدمه من أوصاف تفصيلية دقيقة لا يلم بها غير مطلع ومعايش لها، ورغم ما تسوقه من قرائن على وجودها، فالقرد يكاد يتجسد كائناً حقيقياً ماثلاً للعين من خلال الوصف التفصيلى لكل أعضاء جسمه: الكتفين، الفكين، لون الجسم، الرأس، شعر الجسم، الرقبة، المنكبين، عضوه الذكرى، بل يتمتع هذا القرد بوجود مادى حقيقى، إذ يراه المتكلم داخل بيتهم القديم، ينزل فى أول الصبح من على (السندرة) التى تعلو الحمّام، محيطاً به حَمام أبيض يأتى هديله صوتاً غريباً، تماماً كهيئته، إذ يظهر وقد ضم جناحيه واقفاً على ساق واحدة رفيعة وطويلة ومحمرة الجلد، ويأتى نزوله على السلم (النقالى) رشيقاً خفيفاً مطمئناً؛ أما تلك الشرفة التى سقطت بمن فيها من الناس، فقد تم تحديد مكانها، فهى إحدى الشرفات الموجودة فى شارع ١٢ الذى كان يعبره المتكلم، وكان ذلك ليلاً. الشارع هادئ خال من المارة لا يرى غير بلاطه الذى تشقه قضبان الترام اللامعة، الدكاكين كلها مغلقة، المصابيح الكهربائية

مضاءة بلون أزرق يبدو حزيناً وغريباً، لا ينتفع به أحد، القمر يبدو كبيراً وضخماً فوق سطوح البيوت وسط السماء التى تبدو يابسة، لضوء القمر الشحيح الباهت المحمر؛ كما تم وصف الشرفة بدقة، فهى مرتفعة، ذات قاعدة رخامية ضيقة، إطارها الخشبى بدت أليافه الجافة بعد تقشر طلائه القديم. هذه الشرفة كانت تهتز بمن فيها من الناس الذين كانوا يلوحون بأيديهم، ويهزون رؤوسهم، ويفتحون أفواههم بحديث لا يسمعه المتكلم. وتلعب الصفات المفرطة الكثرة - فى هذين النموذجين المحدودين - الدور الأساسى فى الإيهام بواقعية الموصوفات (عريض، بارز، صغير، الأرمد، العريض المفلطح المثلثة، مجسدة، الكبير، الأول، القديم، الأبيض، غريب، واحدة رفيعة وطويلة ومحمرة الجلد، النقالى - نموذج ١). لامعة، الخالى، مغلقة، متقدة، المطلى بالأزرق، غريب ومحزن، الرخامية، الضيقة، الخشبى القديم، اليابسة، الأحمر الباهت المدور، ضخماً وجسيماً ومعلقاً على ...، المقابلة، القليل، الهادئ - نموذج١١)، غير أن النموذجين يتجهان بهذه الموصوفات صوب وجود فانتازى، فوق- الطبيعى يضعفه ما قد توحى به الصفات الكثيرة من وظيفة تحديدية تعيينية. فالقرد الذى يخطو باطمئنان داخل البيت القديم، يعرفه المتكلم عاقلاً، بل أكثر عقلاً ممن يعرفهم، وينتظر ان يكلمه، دون أن يفعل مكتفياً بالنظر إليه، يظهر القرد للمتكلم وهو (يحمل على رأسه العريض المفلطح، قرص الشمس المنطفئ، متأرجحاً بثبات على قارب شاحب اللون)؛ هذا القرد - بذلك الوصف - أقرب إلى أن يكون واحداً من فرقة القرود التى تحيى قرص الشمس «رع» عند الشروق - فيما ترى الميثولوجيا المصرية[١٢]، ترقص القرود طرباً لظهور الشمس، عندها يبدأ «رع» رحلته اليومية فى قارب يبحر به عبر السماء حتى المساء، هذا ما تدعمه التعبيرات (قرص الشمس المنطفئ، متأرجحاً بثبات قارب، شاحب النور، الصبح الأول، أول الصبح). وعلى هذا يكون ظهور القرد بداية انقضاء الشحوب والخمول، ودعوة إلى الحياة بكل معانيها، دعوة إلى الوعى الفيزيقى بالحياة، بما فى ذلك فعل الشهوة بما عرف عن القرد - فى التراث المسيحى - من أنه حيوان شهوانى[١٣]، وهو ما يفسر أهمية الإشارة إلى (قضيبه الكبير). كذلك فإن شارع ١٢ الذى حدث ان اجتازه المتكلم فى إحدى تنقلاته - يقع به حادث سقوط إحدى الشرفات بمن فيها من الناس، دون أن يسمع صوت ارتطام الشرفة ببلاط الشارع، ودون أن يسمع صراخ الناس أو ارتطام أجسامهم بالرصيف، فقط كان يسمع صوت خشب الشرفة فى اقتلاعه من الحائط، أما ما تبع ذلك من سقوط فلم يسمعه، حتى إنه تخيل أن لم يحدث سقوط قط، لكنه يؤكد حدوثه (كأن هذا كله لم يحدث. وهو قد حدث)؛ هنا يختلط الواقعى

بـالمتوهم رؤيـة السـقوط، والتأكـد مـن حدوثـه، مـع الظـن بتوهمـه وعـدم حدوثـه، كمـا سـبق وأن اخـتلط الـواقعي بالمتخيـل الفانتـازي أو الأسـطوري، لتظهـر رؤيـة الـذات للفانتـازي والأسـطوري والمتخيـل بوصفه جزءاً من الواقع المعيش.

تصطنع الحكايـة- إذن- خلطاً وتداخلاً لكل مكوناتهـا، للأزمنـة، للنصـوص المتخللـة، للـواقعي مـع المتخيـل ...، وهـو مـا لا يمكـن أن يتحقـق فـي ظـل مسـار سـردي أو مسـتوى سـردي، وحيـد الـنمط والصـيغة، أو مسـتويات سـردية تخضـع فـي تتابعهـا لعلاقـات منطقيـة واضـحة. إن مـا يحـدث هـو انتقـالات سريعة بين مستوى وآخر، بين صيغة وأخرى، تراوح مستمر ومتداخل ومختلط لا يلبث أن يخلق انقطاعات وتوترات والتباسات. ومن النماذج الموضحة لذلك:

ن٢١: «خرج الأمين العـام والمـاء يقطر من جسمه الرياضـي المقتـول الـذي سـوف أراه بعـد سـنوات مضـروباً بالرصـاص، مجنـدلاً فـي دمـه، ممـدداً علـى بـلاط/ ردهـة فنـدق هيراتـون، مغطـى بمـلاءة بيضـاء، ساكن الأسارير، كأنه يرتاح.

قال لي، وهو ينهج قليلاً: انزل الماء أنت الآن. لا تتصور الفرق .

قلـت: إسـحاق بيـه، أنـا أولاً لا أجيـد السـباحة، اسـكندراني صـحيح ولكـن بالكـاد أطفـو علـى الماء..ثانياً..

قال: كافية "أولاً" تكفى وزيادة يا أخى.

ما زلت أطفو، بالكاد، على مياه محبات لا تنضب ومعاشق لا يجف لها معين.

رسم فيليني صورة بالقلم لامرأة مدورة الوجه، شفتاها داكنتان باللمى، لحيمتان، وتحت عينيها خط أسود ثقيل، شعرها يسقط على عينيها مهوشاً وينسدل على جانبي ظهرها، فى صدارة الصـورة ثـديان هـائلان يتفجـران مـن أعلـى كتفيهـا مباشـرة ويتـدفقان بعرامـة وضـخامة يتجـاوزان بلاطـة صدرها التى اختفت تحت ثقلهما، الحلمتـان نبقتـان كبيرتـان مـدورتان خلفيـة الرسـم وراء الـرأس وتحـت الثـديين ضـربات عشـوائية بـالقلم الأسـود، وكتـب بجانـب الرسـم بـالخط الكـبير MAE وبـاقى الاسـم بخـط صـغير west. مـاى وسـت الأسـطورية فـى الثلاثينيات والأربعينيات.

"كـان الثـديان العظيمـان يمـلآن العـالم لكـن جمالهمـا وصـباهما يخطفـان الـنفس، مشـدودين الحلمة منتصبة وطويلة" فى حجارة بوبيللو.../فى قصاصة تاريخها ، ١٦ سبتمبر ١٩٣٨، أن "ماى وست تعود إلى تمثيل أدوار الفاجرات...".

ما الذى حفز الولد الذى كنته، وعندى اثنا عشر عاماً، بالكاد، أن احتفظ بهذه القصاصة، وأظل احتفظ بها حتى الآن وقد اصفر ورقها، بعد ستين عاماً؟ وفيها صورة ماى وست بالأبيض والأسود .../فى ١٥ يناير ١٩٠٢، ثانية سنوات القرن العشرين، نشرت الأهرام العتيدة أنه "يوجد فى العربية كتاب يسمى «رجوع الشيخ إلى صباه» ...".»

{تباريح الوقائع والجنون ص. ١٣٤- ١٣٨}

ن١٣: « "انتشرت اللهب حوله تحرق جسده الغض وتشوى لحمه الشاب وهو صامد فى مكانه متجلد لا يتأوه ولا يستغيث ثم هوى إلى الأرض يتمرغ عليها حتى احترق الجسم كله وغدت عظامه هشيماً، وخمدت النار دون أن تشتعل فى غير ذلك الجثمان"

(أليس من الغريب - أم هو غريب؟ - أن يلقى عالم فذ مثل جمال حمدان ما يشبه ذلك المصير بعد ما يزيد عن سبعين عاماً)

"فسلام على فريسة الأحلام وصريع الأعصاب الحائرة والأفكار الشنعاء ولعنة «على الفلسفة السوداء ..." انتهى ما تيسر من قصاصات العدد ١٠٢ من مجلة "الدنيا"

ظلت صورة أحمد أفندى العاصى المنشورة فى هذا العدد- بالروتوغرافور الأزرق الفاتح - تساورنى طوال هذه الستين عاماً: وجهة المدور الملىء ... » {رقرقة الأحلام الملحية ص. ١٠٦}

ن١٤: «واكتسحت جمع الفلاحين بنظرة واحدة، بلا مبالاة، واستقرت العينان الزرقاوان على أبيه، وهو معرفة قديمة، وبادرته فى لهفة، قبل أن يجد الفرصة ليلفظ كلمة ترحيب واحدة:

-بابا هنا يا عم حنفى؟

وأخذ العجوز الطيب القلب قليلاً. لا تحية ولا سلام. ثم أجاب سيدته الصغيرة، أن نعم. البيه فى السراية، وأننا جميعاً فى غاية السرور لرؤيتها، وأن ..وكيف صحة الآنسة .. ولعلها بخير؟ ونظرت إليه لحظة من داخل السيارة، فى تفكير شارد، ومن الجلى أنها لم تسمع شيئاً بعد كلمة نعم، ثم بدا لها، فتذكرت أنها لم تحى الرجل بعد فابتسمت وسألته عن صحته؟ »

{حيطان عالية ص. ١٢٧}

تكشف هذه النماذج بوضوح عما تشهده الحكاية من تقاطعات وتداخلات مستمرة بين المستويات والصيغ السردية. فمن مستوى سردى خارجي يحكى فيه السارد عن آخرين، إلى مستوى سردى داخلى (أو ما يسمى القصص التالى أو الميتا - سرد Meta –diegetic) تحكى فيه الشخصية بصوتها عن نفسها (مونولوج داخلى)، أو تتحدث فيه مع غيرها من الشخصيات (حوار)، أو يتم فيه تقديم نصوص متخللة (مكتوبة وشفوية)، أو يتم فيه وصف ما هو أيقونى كالصور واللوحات أو تحويل الخطاب الداخلى للنفس إلى سرد خارجي (وهو ما يسمى السردى الكاذب أو المزيف Pseudo – diegetic بإخفاء أصل التلفظ)[١٤].

ومن الصيغة المباشرة للخطاب (حوار، منقول مونولوج داخلى)، إلى الصيغة غير المباشرة التى ينوب فيها السارد عن الشخصية بالحديث (محول، مسرَّد، غير مباشر حر)[١٥]؛ يحدث هذا بشكل سريع، متقطع وغير منتظم، بل فجائى، وهو ما يمثل تحدياً صارخاً للترابط المنطقى الذى يستند إليه مفهوم الحبكة.

يبدأ نموذج (١٢) بحكاية السارد عن (الأمين العام) خارجاً من حوض السباحة، وقطرات الماء على جسمه الرياضى القوى (خرج الأمين العام والماء يقطر من جسمه ...)، وقبل أن ينقل السارد حواراً دار بينه وبين الأمين العام لحظة خروجه من الماء، يقوم باستباق يبصر فيه مصير الأمين العام، يتجاوز لحظته الماضية التى يسردها، إلى عدة سنوات بعدها يراه فيها قتيلاً (الذى سوف أراه بعد سنوات مضروباً بالرصاص...)، ليعود ثانية إلى لحظته الماضية، حيث دار بينهما حوار يدعوه فيه الأمين العام إلى نزول الماء، بينما يعلن السارد أنه لا يجيد السباحة ما يستطيعه فقط هو أن يطفو على الماء (قال لى: .../ قلت: ... / قال:...).

ينقطع الحوار فجأة بنكوص السارد إلى نفسه ، فى مونولوج داخلى، متجهاً بعبارته التى سبق أن جاءت فى حواره مع الأمين العام (بالكاد أطفو على الماء)، إلى سياق آخر ومغاير تماماً فليس حوض السباحة هو ما يعجز أمامه السارد، ولا يملك إلا أن يطفو على مياهه، فلا شك يأتى على الحوض وقت يخلو تماماً من الماء، لكن الحب الذى لا ينقضى أبداً هو ما يظل السارد يطفو على مياهه دون أن يكف، أو يبلغ مبلغاً يقدر فيه على السباحة والغوص فى أعماقه (مازلت أطفو، بالكاد، على مياه محبات لا تنضب ومعاشق لا يجف لها معين). هنا انتقال بالتعبير نفسه (بالكاد أطفو على الماء=أطفو بالكاد على مياه) إلى زمن آخر (... ← مازلت)، وإلى دلالة مختلفة لا تخلو من



تناقض، مما يضعف من علاقة التداعى بين الحالين. ومن غير علاقة تماثل، أو تعارض، أو تضمن، أو تسلسل، يتم الانتقال من المونولوج الداخلى للسارد (بضمير المتكلم)، إلى تمثيل لفظى (بضمير الغائب) لصورة رسمها «فيلينى» لامرأة تدعى «ماى وست» (رسم فيلينى صورة بالقلم لامرأة ...). يتحول الرسم إلى حدث أو خبر سردى يتابع أوصاف المرأة كما هى فى الصورة (الوجه، الشفتين، عينيها، شعرها، الثديين صدرها، الحلمتين)، بل يشخص لفظياً توقيع «فيلينى» على الصورة (وكتب بجانب الرسم بالخط الكبير MAE وباقى الاسم بخط صغير west). ومن خلال ما يقدمه السرد الأيقونى من وصف الثديين والحلمتين فى صورة «ماى وست» (ثديان هائلان يتفجران من أعلى كتفيها مباشرة ويتدفقان بعرامة وضخامة يتجاوزان بلاطة صدرها التى اختفت تحت ثقلهما الحلمتان نبقتان كبيرتان مدورتان) - يتم استدعاء أوصاف مشابهة لإحدى الشخصيات فى عمل آخر للمؤلف نفسه، هو «حجارة بوبيللو» (١٩٩٣م) ("كان الثديان العظيمان يملأن العالم لكن جمالهما وصباهما يخطفان النفس، مشدودين، الحلمة منتصبة وطويلة" فى حجارة بوبيللو).

ومن النص المنقول عن «حجارة بوبيللو» فى التسعينيات لإحدى شخصيات العمل، يعود الحديث إلى «ماى وست»، لكن ليس استكمالاً لـ «فيلينى» وصورته، بل إلى ما نشر عنها بإحدى المجلات فى الثلاثينيات (فى قصاصة تاريخها ١٦ سبتمبر ١٩٣٨ أن "ماى وست..")؛ هنا يعود السارد إلى المستوى الخارجى، متحدثاً عن نفسه، وهو صبى، بضمير الغائب، معلقاً على احتفاظه بتلك القصاصة التى تضم أخباراً عن «ماى وست» مع صورتها (ما الذى حفر الولد الذى كنته ...) ولا يلبث فى اللحظة ذاتها أن يتحول إلى المستوى الداخلى، فى صورة مونولوج داخلى بضمير المتكلم متخطياً عشرات السنين إلى لحظة السرد (ما الذى حفز الولد الذى كنته، وعندى اثنا عشر عاماً بالكاد، أن أحتفظ بهذه القصاصة وأظل أحتفظ بها حتى الآن وقد اصفر ورقها، بعد ستين عاماً؟). وفى استرجاع مباغت يتم الانتقال إلى المستوى السردى الخارجى بالعودة إلى ماض يسبق وجود السارد، إلى عام ١٩٠٢م من خلال نص منشور بالأهرام، عن كتاب ظهر مترجماً إلى العربية (فى ١٥ يناير ١٩٠٢، ثانية سنوات القرن العشرين، نشرت الأهرام العتيدة أنه "يوجد فى العربية كتاب يسمى «رجوع الشيخ إلى صباه» ...").

ولا يختلف نموذج (١٣) كثيراً عن سابقه، باستثناء ما يمارسه (أى نموذج ١٣) من تحول عن الميتا - سرد المكتوب الذى هو عبارة عن قصاصة من مجلة «الدنيا» ترجع إلى الثلاثينيات أو ما قبلها، وتحكى عن انتحار أحد المتشيعين للفلسفة التشاؤمية، وكيف كان حادث انتحاره بالتفصيل

("انتشرت اللهب حوله تحرق جسده ... ")، يمارس النموذج التحول عن الميتا - سرد، بتدخل السارد الذى ينتقل من الزمن الماضى (قبيل الثلاثينيات) إلى الزمن الحاضر (لحظة السرد)، ومن المتخيل إلى الواقعي، من غير اكتراث بالحد الفاصل بينهما الذى يحرص السرد بوصفه فعلاً تخييلياً على إبقائه هذا التدخل من السارد - وهو ما يسمى «الانصراف السردى» Narrative Meta-lepsis(١٦) - بالالتفات إلى حادث انتحار «جمال حمدان» بعد عشرات السنوات من انتحار دارس الفلسفة «أحمد أفندى العاصى (أليس من الغريب - أم هو غريب؟- أن يلقى عالم فذ مثل جمال حمدان ما يشبه ذلك المصير بعد ما يزيد عن سبعين عاماً). فمن خلال الإشارة إلى «جمال حمدان» يتم الانتقال من المستوى التخييلى للحكاية بزمنها الماضى، إلى الواقع بشخصياته ولحظته الحاضرة فى نوع من جر المتلقى وإثارة قلقه تجاه ثنائية «واقع - تخييلى»، وباستكمال الميتا - سرد المكتوب ("فسلام على فريسة الأحلام... ")، يتوارى السارد، ليعاود الظهور على المستوى الخارجي (انتهى ما تيسر من قصاصات العدد ١٠٣ من مجلة الدنيا)، ومنه ينتقل إلى المستوى الداخلى من جديد، من خلال مونولوج داخلى، يغادر فيه ما انقضى من سنوات منذ نشر المجلة لحادث انتحار «أحمد أفندى العاصى» قبيل الثلاثينيات (ظلت صورة أحمد أفندى العاصى المنشورة فى هذا العدد - بالروتوغرافور الأزرق الفاتح- تساورنى طوال هذه الستين عاماً)، ولا يلبث أن يسترجع ما جاء فى العدد نفسه، فى السرد الأيقونى لصورة الرجل (وجهه المدور الملىء...).

أما نموذج (١٤) فلا يشهد سوى تراوح بين السردى الخارجى والميتا سرد الشفوى (أى الحوار)، فبعد حكاية السارد بضمير الغائب عن ابنة البيه (واكتسحت جمع الفلاحين بنظرة واحدة، بلا مبالاة ...)، يظهر الحوار، بعضه مباشر (- بابا هنا يا عم حنفى؟)، والبعض الآخر يتم تقديمه بطريقة غير مباشرة بوساطة السارد (أجاب سيدته الصغيرة أن نعم ...)، ويواصل السارد وساطته السردية حتى نهاية النموذج (ونظرت إليه لحظة من داخل السيارة ...)؛ ولكن ما يتميز به هذا النموذج بحق هو ذلك التداخل بين خطاب السارد وخطاب الشخصية، فيما يعرف بـ «الخطاب غير المباشر الحر» Free Indirect Discourse أو «المونولوج المسرود» Narrated Monologue(١٧)، حيث يقدم السارد إدراكات الشخصية وأفكارها الداخلية بصوته هو لا بصوتها، مع الاحتفاظ ببعض سمات نطق الشخصية داخل خطابه الخاص. فرغم أن إدراكات الشخصية وأفكارها تقدم من خلال السارد بضمير الغائب، إلا أن الخطاب يظل يحمل ما يرتبط بتلفظ الشخصية من :

استفهام (وكيف صحة الآنسة ... ولعلها بخير؟ وسألته عن صحته؟)، ضمائر المتكلم من غير تحويلها (وأننا جميعاً فى غاية السرور لرؤيتها)، الكلمات المجاب بها عن الاستفهام، والتى تحذف فى الخطاب غير المباشر (أجاب سيدته الصغيرة أن نعم)، التعبيرات الذاتية التى هى أقرب إلى لغة الشخصية (وهو معرفة قديمة، لا تحية ولا سلام).

بهذه الانقطاعات والتداخلات والتقاطعات التى تشكل بنية الحكاية فى أعمال «الخراط»، تطرح الذات (أى الشخصية الرئيسية التى هى السارد فى كل الأعمال تقريباً باستثناء القليل جداً من القصص ورواية «أضلاع الصحراء») وضعيتها، وعلاقتها بالعالم/الآخر. تفعل هذا وهى تحيا توتراً أو تقلباً دائماً، تعانى حيرة دائمة، كما تشكو نقصاً، لا سبيل إلى كماله، فى وجودها، ومعرفتها ويقينها، إنها - إذن - ذات تنشد «كمالاً» فى معرفتها بنفسها، كمالاً غير متحقق، تماماً كما تنشد الحكاية «اكتمالها» غير المتحقق أو المرجأ، لأجزائها المشذرة غير المترابطة - **ومن نماذج ذلك:**

ن١٥: « هذه الأشواق والحيرات والآلام والاهتمامات بالرموز الصغيرة - التى كانت تبدو ما أخطرها عندئذ - من عدة وابور الجاز إلى مصير الامتحان، من بلاص الجبنة إلى مصير حياة أو موت الجيران، من القلق على المعارف والأقارب وعناوينهم بالضبط إلى أسئلة الغد وأحوال الحياة.

امتحان الجبر والهندسة؟ أى امتحان؟

هل انقضى هذا الامتحان - هذه المحنة - حقاً؟

أم أن اللجنة ما زالت منعقدة فى مكان مجهول، مازلت لا أعرف أين، ما زلت أسعى بالجهد الجهيد أن أصل إلى إجابة أسئلة - ومعادلات - يبدو - بل من المحقق - أنه ليس ثم إجابة عنها.

ما زال كاتب هذا الصبى يعانى فى عمقه دموعاً مكتومة.

وكما قال وزاد وأعاد: ما جدواها؟ ما قيمتها؟ » {صخور السماء ص. ٢٣٥}

ن١٦: « لم أكن، ولست، بعيداً عنك جداً أيها الصبى المتفزز المعذب بتمزق جسدك، بينما مادتك الخام تتكسر وتصاغ صياغتها النهائية.

أراك الآن فى منتصف ليلة اسكندرانية صحو فى أول الخريف ... » {اسكندريتى ص. ٢١٧}

ن١٧: « تكشفت له ظلمة الغيطان، حيث تكمن الهداهد، رسل الملك سليمان، والأشباح، وبدت له السواقى ملفعة بالظلال، جاثمة، مردة تستريح. ردد الأفق هدير ساقية تدور، والمياه ترتفع، وتتساقط، ومصر تتنفس، وتعمل فى الليل كما تعمل فى النهار، مثل شاعر يصوغ أبداً قصيدة خالدة من أحزان قلبه الهادئة.

سألت ستى أماليا عن حكاية رحمة وابن خالتها أسعد، فقالت لى:

-وأنت بتسأل ليه يا واد؟ ... » {حجارة بوبيللو ص. ١٣}

ن١٨: « ألم يقل ميخائيل من زمن بعيد: "أريد جسدك وسماءك القاسية معاً؟" الم يقل: "أريد الحرية، لا حريتى، بل الحرية معك".

ألم يقل ما معناه أنه يعرف مع رامة الندية الكاملة لا فى فعل الحب وحده بل فى فعل الحياة نفسه.

صحيح أننى لست ميخائيل ولكنى شبيهه ورصيفه.

أذكرك بما قال جمال شحيد عنى فى مقال له لم يصلنى إلا جزء منه.. »

{حريق الأخيلة ص. ١٥٢}

ن١٩: « أهذا كله قد عفا عليه الزمن الطويل؟

أم حلت محله صراعات فقهية أخرى حول كلمات أخرى من قبيل البورجوازية والبروليتاريا والتوتاليتارية وديكتاتورية الطبقة وفائض القيمة، أو من قبيل العولمة والخصخصة والهوية، أو من قبيل الواقعية والرمزية والنص المفتوح وموت المؤلف أو موت الأدب أو قصيدة النثر أو الكتابة عبر النوعية والحساسية الجديدة وغيرها وغيرها؟

ليس معنى ذلك أننى بالضرورة أعتقد أو لا أعتقد.

ذلك أمر لا صلة له.

فأنا كما لعلك تعرف أميل - كما قلت أكثر من مرة - إلى أن أكون علمانياً وأغنوصياً حتى النخاع... » {صخور السماء ص. ٤١٥}

ن٢٠: « عندما كنت فى التاسعة أو العاشرة ربما - ياه .. يعنى سنة ١٩٣٥ أو ١٩٣٦، أليس هذا زمناً بائداً أيضاً؟ - كنت أحفظ قصيدة بالإنجليزية عن السفر إلى أخر أقاصى الأرض...»

{تباريح الوقائع والجنون ص. ٥٢}



تحكى أعمال « الخراط » - باستثناء عدد قليل من القصص، وليست جميعها - عن ذات بعينها، وهى ذات لا تتمتع بوجود محدد وواضح، تشهد - على الدوام - فقداناً او ضياعاً لوحدتها وانسجامها واستقرارها، لا تفتأ تنفصل عن نفسها، تتجه إليها ك- «آخر» غير مطابق لها، تخبر عنه تحاوره، تسائله، تسخر منه، تستوضحه، هذا الانقسام والانفصال والنقص هو ما يقود مسار الذات داخل الحكاية فى أعمال « الخراط »، كما يظهر من النماذج السابقة.

فالذات موزعة بين الحضور والغياب فى اللحظة ذاتها (أى فى العمل، أو النموذج نفسه) ولا يكاد يخلو عمل من أعمال « الخراط » من المزاوجة بين الحالين ، ففى الوقت الذى تتحدث فيه بضمير المتكلم ، فهى تحكى عن نفسها كآخر بضمير الغائب (ما زلت لا أعرف ... ما زلت أسعى.../ ما زال ... يعانى ... وكما قال وزاد وأعاد - نموذج ١٥. تكشفت له ... وبدت له .../ سألت ستى - نموذج ١٧. ألم يقل .../ صحيح أننى ... ولكنى ... قال عنى فى مقال لم يصلنى - نموذج ١٨).

إن الذات الملفوظة (أى موضوع التلفظ) فى الحالين واحدة، لكنها حيناً تنفصل عن الذات المتلفظة فيسهل التمييز بينهما، وحيناً آخر- وفى الوقت نفسه - تنغرس فى الذات المتلفظة، فيصبح أمر معرفتها عصياً، مما يعنى أن "السارد الحقيقى - الذات المتلفظة فى نص تقول فيه شخصية ما «أنا» لا يكون فى ذلك إلا أكثر تنكراً..."(١٨). تلتبس - إذن - الذات المتلفظة بالذات الملفوظة السارد بالشخصية، ولا يزيل هذا الالتباس ما تصطنعه الحكاية من انفصال، باستخدام ضمير الغائب أحياناً، وبالإفصاح عن عدم تماهى السارد بالشخصية / «ميخائيل» (لست ميخائيل ولكنى شبيهه ورصيفه - نموذج ١٨)، رغم أن الأعمال المختلفة تكرر وقائع ومقاطع بعينها، كما ظهر - سابقاً - بين «رامة والتنين» و«الزمن الآخر» (حيث «ميخائيل» هو الشخصية الرئيسية)، وبين «اسكندريتى» (حيث لا يتم التصريح باسم «ميخائيل»، كما هو الحال فى «حريق الأخيلة» التى منها نموذج ١٨) بل قد يمتد الالتباس ليقع بين السارد/الشخصية والمؤلف الحقيقى، من خلال بعض الإشارات الواقعية إلى هذا الأخير، وإلى بعض أعماله المندسة بين ثنايا الحكاية (قال جمال شحيد [أحد النقاد] عنى ...- نموذج ١٨. الكتابة عبر النوعية، والحساسية الجديدة - نموذج ١٩. حجارة بوبيللو - نموذج ١٢). ويزداد الأمر اغماضاً وتعمية عندما تتخذ الذات من نفسها محاوراً لها، فيصبح حضورها **مقسوماً أو موزعاً بين طرفين:**

مرسل/سارد، ومرسل إليه/مسرود له (لم أكن،ولست، بعيداً عنك... أراك الآن - نموذج ١٦).

هنا يتجلى الطرفان من خلال ضميرى المتكلم والمخاطب، فالآخر الذى كان قابعاً بداخل الذات يكشف علناً عن حضوره كوجود مفارق، هذا الوجود المفارق لا يعنى - دائماً - أن الذات بصدد تأمل لحظتين مختلفتين من تاريخها، كما فى نموذج ١٦ (لم أكن، ولست بعيداً عنك أيها الصبى) حيث تقف الذات المخاطَبة أو المسرودة فى صباها المنقضى مغايرة للذات الساردة، إذ يظل السياق حريصاً على التمييز والفصل (باستخدام كلمة «الصبى»)، رغم النفى القاطع والمتكرر (لم أكن لست)، ورغم التصريح بدوام المعاناة، ودوام القول والتساؤل والحيرة (ما زال كاتب هذا الصبى يعانى فى عمقه دموعاً مكتومة. وكما قال وزاد وأعاد : ما جدواها؟ ما قيمتها؟ - نموذج ١٥)، هذا النموذج الأخير (المصاغ بضمير الغائب) يؤكد أن الوجود المفارق لا يصاحبه - بالضرورة - التعبير عن لحظتين مختلفتين، واستخدام ضميرين مختلفين. وهو ما يتأكد أيضاً فى نموذج (٢٠) الذى تتذكر فيه الذات صباها باستخدام ضمير المتكلم (عندما كنت فى التاسعة أو العاشرة ربما - ياه - يعنى سنة ١٩٣٥ أو ١٩٣٦. أليس هذا زمناً بائداً أيضاً؟ - كنت أحفظ ...)، ومع ذلك يظهر صوت آخر، غيرى، خلال الجملة الاعتراضية، يوضح (يعنى سنة ١٩٣٥ أو ١٩٣٦)، ويعبر عن دهشته وتعجبه، وربما سخريته (ياه) ، ويتساءل بأسى وتوجع من لا يرغب فى التذكر (أليس ذلك زمناً بائداً أيضاً؟). ما يحدث هنا- داخل هذا النموذج/الملفوظ - ليس مزجاً أو حواراً بين صوتين/ملفوظين، وإنما هو بمثابة «حوار داخلى»، بين وعيين لسانيين مختلفين داخل ملفوظ واحد، وعى السارد الذى يتذكر صباه، ووعى غيرى لا يركن إلى تصريح السارد، ويكتفى بتلقيه، بل يتجه إلى التخلى عن الكلمة الوحيدة الصوت والوعى إلى كلمة متعددة مزدوجة، إلى نوع من «الهجنة اللغوية» Hybrid [(١٩)]، بغرض التوضيح والتعجب والتساؤل والسخرية..

يظل وجود الذات وهويتها ومعرفتها موضع تساؤل، بسبب ما تتعرض له من انقسام وتوزع وتداخل، ومن ثم فهى محاصرة دائماً بالكثير من التساؤلات (امتحان الجبر والهندسة؟ أى امتحان؟ هل انقضى هذا الامتحان - هذه المحنة - حقاً؟ ما جدواها؟ ما قيمتها؟ - نموذج ١٥. أهذا كله قد عفا عليه الزمن الطويل؟ أم حلت محله صراعات ...؟ - نموذج ١٩. أليس هذا زمناً بائداً أيضاً؟ - نموذج ٢٠). إنها تساؤلات غير مجاب عنها، لا تملك الذات من المعرفة ما يخرجها عن حيرتها، ويصل بها إلى اليقين، تساؤلات غير منتهية، لا تؤدى بتعددها وتكرارها سوى إلى تأكيد نقص دائم إلى الجواب/اليقين (مازلت لا أعرف أين، مازلت أسعى بالجهد الجهيد أن أصل إلى إجابة أسئلة -

ومعـادلات- يبـدو- بـل مـن المحقـق - انـه لـيس ثـم إجابـة عنهـا). إن يقـين الـذات لـيس بـالجواب أو بإمكانية تحققه والوصول إليه، بل اليقين المحقق بانتفائه (من المحقق أنه ليس ثم إجابة)، إنه يقين بالفقد.

يتضح مما سبق أن مظاهر السرد في أعمال « إدوار الخراط » تكشف عن استبعاد هذه الأعمال لمفهوم «نسقى»، محدد ومنجز، للذات والعالم والحكاية. فالذات فى حالة سعى دائم لا يتوقف؛ من أجل استعادة ذاتها المنقسمة الحائرة المتوترة، من أجل التعرف على حقيقة وجودها ووعيها وتاريخها، من أجل تشييد عالم **متخيل محتمل** لا يعد نموذجاً لواقع مادى متعين بقدر ما هو مجموعة من إدراكات الذات الحسية المباشرة، وذكرياتها، وأحلامها، وتخيلاتها ...

وهـو مـا يبتعـد بـالحكايـة/السـرد عـن المحاكـاة أو التمثيـل، فهـى ليسـت صـياغة لنمـوذج مـا، واقعى، أو متخيل، أو أدبى (بمعنى أن تكون تحققاً لتقاليد أدبية محددة)، وهو ما يجعل من **الحكاية** «إنتاجاً» لنص يضم تأليفات مختلفة وغير متجانسة، لا تؤول إلى وحدة، أو تخضع لها، وإنما تعمل على خلخلتها وتقويضها، أى إن هذه التأليفات أو الوحدات تقاوم كل المحاولات لدمجها فى بنية واحدة موحدة، وهى - بذلك - تجعل من النص بنية غير متجانسة لا تكشف عن فوضى بقدر ما تعلن نمطاً خاصاً من التواصل الأدبى يتأسس على تفتت الحكاية وانفصالها وتشذرها، وهو ما يستدعى من القارئ بحثاً متواصلاً عن العلاقات المحتملة للحكاية (أى لمقاطعها ووحداتها)، عن معنى الحكاية، عن معنى الذات والعالم والتاريخ والتراث والوجود، فى ظل النفى المتواصل للعلاقات والروابط، غير أن القارئ - فى مثل هذه الحالة - لم يعد متطلعاً إلى معنى تام نهائى، إلى نسق محدد إلى وحدة خفية أو كامنة تعود إليها كل العناصر والمقاطع. إنه - فى الحقيقة - مدفوع إلى تلقى الحكاية من خلال إنتاجها عبر تحولات مستمرة لتوقعاته أو اقتراحاته المتعددة والمتغيرة والمفتوحة للحكاية بمقاطعها ودلالاتها.

وبإهمال هذه البنية غير المتجانسة للحكاية، وما تمارسه من هدم وتفكيك ونفى ونقض ... - تفقد الحكاية جمالياتها، ويضعف التواصل معها، وهو ما تحاول الفصول التالية من هذه الدراسة الكشف عن حقيقته من خلال متن محدد ومحدود، هو ثلاثية «إدوار الخراط» : «رامة والتنين»، «الزمن الآخر»، «يقين العطش».

هوامش المدخل

١- إدوار الخراط (١٩٩٤م)، **اسكندريتي**: مدينتي القدسية الحوشية- كولاج روائي (دار مطابع المستقبل، الفجالة والاسكندرية ، ط١؛ ١٩٩٤م)، ص. ١٥٥، ١٥٦.

٢- إدوار الخراط (١٩٨٣م)، **اختناقات العشق والصباح** - قصص (دار الآداب، بيروت ط٢؛ ١٩٩٢م)، ص. ٦٧-٨٣ : إدوار الخراط (١٩٨٥م)، **محطة السكة الحديد** - رواية (دار الآداب، بيروت ، ط٢؛ ١٩٩٠م)، ص. ١١١-١٢٧.

٣- إدوار الخراط (١٩٨٦م)، **ترابها زعفران** - نصوص اسكندرانية (دار الآداب، بيروت ط٢؛ ١٩٩١م)، ص.٤١ : اسكندريتي ص. ٣٤،٣٥. وأيضاً: ترابها زعفران ص. ١٥٣-١٥٦: اسكندريتي ص. ١٣٣-١٣٧.

٤- إدوار الخراط (١٩٩٠م)، **يا بنات اسكندرية**- رواية (دار الآداب، بيروت ط١؛ ١٩٩٠م) ص. ١٠٧-١٠٩: اسكندريتي ص. ١٨٨-١٩١. وأيضاً : يا بنات اسكندرية ص. ١٠٩-١١٣: اسكندريتي ص. ١٩٦-٢٠٠، يا بنات اسكندرية ص. ١١٣،١١٤ اسكندريتي ص. ٢٠٢-٢٠٤، يا بنات اسكندرية ص. ١٦٤، ١٦٥، اسكندريتي ص. ١٨٠، ١٨١.

٥- إدوار الخراط (١٩٧٩م)، **رامة والتنين** - رواية (دار الآداب، بيروت ، ط٢؛ ١٩٩٠م)، ص. ٢٥١-٢٥٣: اسكندريتي ص. ١٥٨-١٦٠.

وترد الحكاية نفسها على سبيل التذكر في : إدوار الخراط (١٩٨٥م)، **الزمن الآخر**- رواية (دار الآداب، بيروت ، ط٢؛ ١٩٩٢م)، ص. ٢١٠.

٦- اسكندريتي ص. ٧٩. إدوار الخراط (١٩٩٣م) ، **أبنية متطايرة** - رواية (دار الآداب بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م)، ص. ٢٨، ٤٣، ٤٤، ١٨٩-١٩٣.

٧- إدوار الخراط (١٩٩٨م)، **تباريح الوقائع والجنون** - تنويعات روائية (مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٨م)، ص.١٢.

٨- إدوار الخراط (٢٠٠١م)، **صخور السماء** - رواية (مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ٢٠٠١م)، ص.٢٣١.

٩- إدوار الخراط (١٩٩٤م)، **رقرقة الأحلام الملحية** - رواية (دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٤م)، ص.١٠٥. وصخور السماء ص. ٢٤٠.

١٠- الشريف الرضى (ت ٤٠٦هـ)، **الديوان** (دار صادر، بيروت ، د.ت) ، جـ٢، ص.١٠٧.

١١- تعد المقاطع التى يتردد فيها صوت أو أكثر فى جميع كلماتها تقريباً - ظاهرة لافتة وكثيرة الحدوث فى أعمال: رامة والتنين، الزمن الآخر، يقين العطش. ويمكن التعرف على مواضعها ومحاولة تحليلها فى الفصل الخاص بـ «إيقاع السرد» من هذه الدراسة وهى ظاهرة تعاود الظهور فى «ترابها زعفران» ص.١٧١-١٧٣ (حرف النون)، ص. ١٩٤ (حرف الميم).

١٢- عند الحديث عن الإله «رع» (أى الشمس) فى الميثولوجيا المصرية - يرد ذكر فرقة من القرود التى تحيى قرص الشمس عند الشروق، وترقص طرباً لبداية الرحلة اليومية.

انظر تفصيل ذلك فى:

-جورج بوزنر (وآخرون)، **معجم الحضارة المصرية القديمة** ترجمة : أمين سلامة (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٢م)، ص. ١٢٩.

١٣- حول الرمزية المتعددة للقرد، فى الميثولوجيا القديمة، بخاصة فى التراث الشعبى المسيحى، انظر:

-إمام عبدالتفاح إمام، **معجم ديانات وأساطير العالم** (مكتبة مدبولى، القاهرة، د.ت.) جـ١ ، ص.٩٩.

١٤- تقوم الدراسة بمناقشة أكثر تفصيلية للمستويات السردية فى الفصل الثانى، طبقاً لمصطلحات «جيرار جينيت»، الذى يتحدث عن «المستوى السردى الخارجى»، حيث تقع الأحداث التخييلية على مستوى أول خارج القصة، أما الأحداث المروية داخل هذه الحكاية الأولى أو الابتدائية، أى التى توصف بأنها داخل القصة، فتقع على «المستوى السردى الداخلى»، وما يوجد داخل الحكاية التى تقع على المستوى الداخلى، فيسمى بـ «ميتا - سرد» أو «قصصى تال»، وباستبعاد المحطة القصصية التالية لصالح السارد الأول، يسمى الشكل السردى بـ«القصصى التالى المختزل أو الكاذب» ، أو «الميتا - سرد المزيف أو الكاذب».

انظر توضيح ذلك:

-جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ص. ٢٣٩-٢٤٨.

١٥- تقوم الدراسة - فى عرض مطول بالفصل الثانى - بتقسيم أنواع الخطابات إلى: خطاب مباشر ينقل أقوال الشخصية، كما يحتمل أن صاغتها، دون تدخل من السارد، وهو يضم: الحوار، الخطاب المنقول، الخطاب المباشر الحر الذى يتحرر من أية وساطة سردية ، بإلغاء العبارات الممهدة والعلامات الخطية؛ وخطاب غير مباشر تندمج فيه أقوال الشخصية وأفكارها مع قول وفكر السارد، يحدث هذا بتحويل خطاب الشخصية المباشر (الخطاب المحول)، او بتلخيصه وإجماله (الخطاب المسرد أو المروى) أو بالخلط بينه وبين خطاب السارد (الخطاب غير المباشر الحر).

١٦- «الانصراف السردى» هو المرور من مستوى سردى إلى آخر. فكل تطفل من السارد أو المسرود له خارج القصة على الكون القصصى (أو من شخصيات قصصية على كون قصصى تال ...إلخ)، أو العكس - يحدث انتهاكاً أو خرقاً للمستوى السردى، هذه الانتهاكات هى ما تسمى بـ «الانصرافات السردية».

انظر في ذلك:

-جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ص. ٢٤٥ وما بعدها.

١٧- يعرف G. Prince «الخطاب غير المباشر الحر» Free Indirect Discourse، أو «المونولوج المسرود» Narrated Monologue ، أو «الكلام والفكر الممثلين» Represented Speech and Thought ، بأنه نمط من الخطاب ممثل لأقوال الشخصية أو أفكارها، له صفات الخطاب غير المباشر العادى Normal، من غير عبارات ممهدة (قال أنه...)، وهو - فى الوقت نفسه - يحمل بعضاً من سمات تلفظ الشخصية، انظر فى ذلك:

-Gerald Prince, A Dictionary of Narratology (University of Nebraska, Lincol and London, 1987), P.34.

وللمزيد يمكن الرجوع إلى الفصل الثانى من هذه الدراسة، فى عرضه لمختلف أشكال الخطاب.

١٨- تزفيتان تودوروف ، الشعرية ص. ٥٧.

١٩- «التهجين» - كما يعرفه «م. باختين» - هو مزج لغتين اجتماعيتين، صوتين - وعيين لسانيين، داخل ملفوظ واحد: فهو بمثابة حوار داخلى - ثنائى الصوت، تتحاور فيه وجهتان للنظر دون ان تنصهرا ، انظر فى ذلك:

-ميخائيل باختين: **الخطاب الروائى** ترجمة: محمد برادة (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - باريس، ط١؛ ١٩٨٧م)، ص. ٧٦، ١٢٠ وما بعدها.

وللمزيد يمكن الرجوع إلى الفصل الثانى من هذه الدراسة.

الفصـــــل الأول
إيقـاع السـرد

تمهيد

الإيقـاع Rhythm - فـى جوهره - عمليـة تـآلف منتظمـة لعناصر الظـاهرة ومكوناتهـا، ومـن ثـم فهو ملمح عام لمختلف الظواهر (الفسيولوجية، الكونية الفنيـة ...)، غير أنـه سمـة أساسية ومميـزة لكل الفنـون (سمعيـة وبصـرية). إنـه فـى الفـن يتجـاوز التتـابـع الفيزيقـى الآلى، والتـدفق أو الانسـياب التلقـائى، والتكـرار المنـتظم (الرتيـب غالبـاً)، ليغـدو تنسيقـاً خاصـاً لمكونـات العمـل، يصدر عـن وعـى وقصد جمـاليين، وتحكمـه قـوانين التشكيل الفنـى؛ وبـذلك لا ينحصـر الإيقـاع فـى مفهـوم صـوتى يرتكـز على التكرار، التنـاظر، التوازى ... -

وإن لم يكـن بمقـدوره التـخلي تمامـاً عـن جانبـه الصـوتى وبخاصـة فـى الموسـيقى والشعـر، بـل يمتـد ليشـمل النظـام الـذى تنـتظم بموجبـه علاقـات الأجـزاء والعناصـر، وتقـوم فـى ظلـه بوظائفهـا التشكيلية والبنائية، محققة -

في النهايـة - عمـلاً فنيـاً منسـجماً ومتماسـكاً؛ فهـو - بـذلك - "...يصبح المبـدأ النـاظم الـذى يشارك فى خلق البنيـة الجماليـة (الأثر الفنى) من مـادة حسية (حجـر، لون، صوت، حركة، جسم). أو روحيـة (تصـور تدونـه الكلمـة) ..."[١]، غـير أن هـذا الفهـم لا يحيـل الإيقـاع إلى مفهـوم واسـع وفضفاض يفقده خصوصيته ومعناه، ويجعله مرادفاً لكثير من البنيـات الجماليـة المكونة للعمل الفنى. الأمر الذى دفع الكثيرين إلى إنكـار الإيقـاع كمفهوم واضح ومحدد حيث رأوه مصطلحاً نقديـاً غـامضاً وملتبسـاً إلى حـد كـبير[٢] ومـن هنـا ظهـرت الحاجـة إلى ضـرورة تحديـد مكونـات الإيقـاع، وبالتـالى ملامحه المميزة القابلة للتحليل والمعاينة، "...فالأفضل أن يقتصر الكلام عن «الإيقاع» على الحـالات التـى يـتردد فيهـا طـوال معظـم العمـل أو كلـه نمـط مـن التـأكيد والتوقـف يشـتمل علـى عناصـر متماثلـة أو قريبـة الشبه"[٣]، معنـى هـذا إن التكـرار - القـائم علـى التمـاثل (التـام أو غير التـام) - مكـون هـام للإيقـاع ، فمعـاودة العنـاصر والوحـدات نفسـها الظهـور علـى امتـداد العمـل هـو مـا يسـهم فـى تماسكـه وتـرابط أجزائـه، ويحـافظ على اسـتمرار صلـة المتلقى بـه ومتابعتـه لـه واستيعابه إيـاه، خاصـة مـع طـول العمل وامتداده. فالعمل الفني ليس تشييداً مستمراً لعناصر جديـدة بـلا انقطـاع، لكنـه تشكيل يجمـع بين عناصـر لا يلبـث أن يعـود إليهـا مـا بـين حـين وآخـر، مـع اختـلاف طبيعـة التكـرار وحجمـه ومـداه، وفقـاً

للخصائص النوعية لكل فن، وبين عناصر جديدة غير مقطوعة الصلة تماماً بغيرها من العناصر المشكلة جميعها لبنية العمل، معنى هذا إن "... بنية ما لن تسمى بنية إيقاعية إلا إذا واجهنا تكرارها ولو افتراضاً، فالإحساس بالتكرار يمكن أن يستمر حتى ولو كانت البنية لا تتكرر بالتمام ... "(٤)، بل إن التكرارات غير المنتظمة وغير التامة التماثل هو ما يميز التكرار الفنى، ويجعل منه مكوناً إيقاعياً بامتياز.

فتماثل العناصر المكررة وانتظامها يخلق حالة من الرتابة والسأم، ويضفى على العمل لوناً من الشكلية الزائفة والمفتعلة، فى حين يأتى التنويع ليكسر نظامية هذه العناصر وتماثلها، يثير حساسية المتلقى عندما يفاجئه بما لا يتوقعه، ويدفع به إلى انتظار ما يأتى فى ظل استمرار النسق وتواصله؛ فالمتلقى يصبح - بالتالى - واقعاً ما بين التوقع والمفاجأة، ما بين إشباع رغبته بعودة العنصر أو العناصر وبين خيبة ظنه حينما يباغت بالجديد والمغاير. وفى حالة الفنون الأكثر تركيباً وتعقيداً يتراجع وضوح التكرار وانتظامه، ويتسع الفاصل بين مواضعه، ويتزايد الارتكاز على: التنويعات التعارضات والاختلافات، الاستطرادات والإمتدادات... إنها جميعاً وسائل تشكيلية ؛ للخروج عن نسق المعاودة / التكرار- الذى يمثل بنية أولية للعمل الفنى ؛ ولخلق إيقاع خاص مركب ومتداخل. فالإيقاع - بذلك - ينفصل عن كونه مجرد معاودة Iteration أو تكرار Repetition، ليصبح مكوناً بنائياً وتركيبياً للنص، ينظم حركة المعنى، اللغة، الذات، العلاقات البنيوية داخل النص، مستنداً فى ذلك إلى نسيج التوقعات والمفاجآت، انتظام التكرار وتنويعاته، تواصل النسق / النظام وانقطاعه أو الخروج عليه. **فالإيقاع - فى نهاية الأمر - إنما يخضع لجدلية التكرار والتنويع.**

ولا يتوقف الإيقاع فقط على مدى تماثل العناصر وتنويعها ، ولكنه ينجم أيضاً عن حركة العناصر ومداها، أى منحنى سيرها: تقدمها، تراجعها، تداخلها، ومعدل ترددها: اطرادها - عدم اطرادها، مع مراعاة المدة (الزمنية) الفاصلة بين كل وضع أو حالة لتلك العناصر. إن الإيقاع أشبه بتوزيع العناصر الوحدات على المسار الزمنى، يضعها على فترات زمنية متساوية أو متباينة إنه موضعة (زمنية) للعناصر على نحو مخصوص ، موضعة لا تعبأ كثيراً بخطية المسار الزمنى (الفيزيقى) وانسيابه وتواصله المنتظم فى شكل وحيد الاتجاه ، ولكنه إعادة تنظيم للعلاقات الزمنية وتشكيلها وفق تصور جمالى خاص يأخذ بمنطق التكرار والجدل والتداخل بديلاً عن نسق التعاقب والتسلسل؛ وعلى هذا يمكن النظر إلى "... **مفهوم الإيقاع / الوتيرة كمفهوم زمنى أساسى...**"(٥)

خاصة فى ظل إدراك واضح لحقيقة الزمن. فما يبدو - ظاهرياً - من تواصل الزمن (الإنسانى)، - زمن الخبرة / التجربة - ما هو إلا تراكب مجموعة من اللحظات المنفصلة تخلق - بتنظيمها - إحساساً بالاتساق والتناغم، أى بوجود إيقاع ما، إيقاع لا يقتصر فقط - بلا شك - على التنظيم (الشكلى) للوحدات / اللحظات الزمنية، وإنما يتكئ أيضاً على ما تحويه تلك اللحظات من أحداث وتجارب ... ، وبالتالى يكتسب الإيقاع - بما له من مفهوم زمنى - بعداً دلالياً يرتبط بموضوع العمل أو محتواه. ومن الأمثلة الموضحة لذلك إيقاع الفيلم السينمائى ، إذ "... يمكن القول إن الإيقاع ينشأ عن محتوى الفيلم، فالمدة الزمنية للقطات - مثلاً - تعتمد على محتواها البصرى والدرامى..." (٦)

وبمقتضى ما سبق يصبح الإيقاع واحداً من المداخل لدراسة الزمن فى كافة المجالات الفنية وغير الفنية ، إذ "... ينبغى درس كل من الظواهر الزمنية وفقاً لوتيرة/ إيقاع مناسب ، وبمقتضى وجهة نظر خاصة ..." (٧) ، بل مدخلاً لحل أزمة الذات مع الزمن بديمومته الزائفة الرتيبة ، وبالتالى **لم يعد الإيقاع محصوراً في وظيفته الصوتية/ النغمية ، بل تحول إلى أداة لتشكيل تجربة الإنسان عبر الزمن ومن خلاله ، ومحاولة للتعامل مع جدلية الزمن وتموجاته الدائمة.**

وفى ضوء ما تقدم يكون لكل ظاهرة إيقاعها الخاص المتحقق عبر بناء عناصرها وتوزيعها وتنظيمها. وتعد اللغة من أبرز الظواهر الإنسانية المحتفية بالإيقاع؛ نظراً لطبيعة مادتها الأساسية أى الأصوات، فالبعد الصوتى مكون جوهرى للإيقاع؛ ومن هنا ليس غريباً أن يظهر مصطلح «إيقاع النثر» Prose Rhythm بوصفه ظاهرة طبيعية فى اللغة، إذ "... من السهل إظهار أن فى كل النثر نوعاً من أنواع الإيقاع ، وأن أشد الجمل نثرية يمكن إنعام النظر فى إيقاعها، أى يمكن تفريعها إلى فئات من مقاطع طويلة وقصيرة، شديدة وخفيفة ..." (٨).

وعلى حين يظهر الإيقاع فى النثر العادى (غير الفنى) أكثر عفوية وتلقائية وأقل نظامية فإنه فى النثر الفنى ينتج عن وعى وإدراك تامين من قبل المؤلف ، يستعين بكل ما يتاح من وسائل بلاغية وأسلوبية؛ وهذا ما شهده النثر الفنى على امتداد تاريخه سواء فى الآداب الغربية أو العربية(٩) . فـ "... إيقاع النثر Prose Rhythm" يحيل إلى تلك الأصناف من النثر الفنى Art prose حيث يتم البحث عمداً عن التأثير الإيقاعى ... " (١٠). وقد وصل الأمر أحياناً إلى إثقال النثر بكثير من المؤثرات الصوتية والبلاغية - المستمدة من الشعر - المحدثة للإيقاع ، فظهر ما يسمى بـ «النثر الإيقاعى» (١١) و«النثر البلاغى» (١٢) ، غير أن هذا التأنق فى الأسلوب النثرى أو المبالغة

فـى الزخرفـة اللفظيـة وإن لاءم بعـض المواقـف كالخطابـة والـوعظ، فهـو يعطـل رسـالة النثـر، ويضـحى بتواصل المعنى/الخطاب مقابل أثر إيقاعى مبالغ فيه. ولكن ما لبث النثر أن تخلى عن اصطناع مؤثرات إيقاعية أكثر ارتباطاً بغرضى البلاغة القديمة (أى التحسين اللفظى/الإيقاعى، الإقناع) وغدا النثر (الفنى) - بمختلف خطاباته - تشكيلاً جمالياً للغة، يستخدم تلك الوسائل والمؤثرات لتنظيم العمل وبنائه؛ لتصبح جزءاً من العملية الفنية، وتصبح بنية النص نتاجاً لتماثلات وتوازيات وتدرجات وتوازنات متعارضة على مستوى الوحدات الصوتية والمعجمية، ومستوى الجمل والمتتاليات والنص بأكمله، وبذلك يغدو الإيقاع أحد دوال النص (النثرى) وعوامل إنتاجيته.

إن كلاً من الشعر والنثر خطاب يتجه - خطياً - نحو البناء والاكتمال، يفرق بينهما أن الشعر يتحقق عبر تماثل صوتى معاود - مع التأكيد على دلالة المماثلة الصوتية، بينما يتشكل الخطاب النثرى عبر الاختلافات الدلالية، معنى ذلك إنه "... يكون لدينا إنشاد شعرى حين يكون الإيقاع المعاود هو الإيقاع الرئيسى أو الناظم، وينشأ النثر حين يكون الإيقاع الدلالى هو الرئيسى..." (١٣)؛ وهذا ما دفع «نورثروب فراى» إلى القول بأن "... إيقاع النثر مستمر، وليس معاوداً..." (١٤).

فللنثر - إذن - إيقاعه الخاص الذى لا ينشأ - أساساً - نتيجة تكرار العناصر/الوحدات ومعاودتها، كما هو الحال فى إيقاع الشعر - الوزن، النبر، القافية ...، وإنما يحقق النثر إيقاعيته من خلال انسجام وحداته وتنظيمها وعلاقاتها الجدلية فيما بينها، دون أن ينفى هذا أن لإيقاع النثر مستوى صوتياً على جانب واضح من الأهمية لا يمكن إغفاله، **كما يظهر في**:

تكرار بعض الوحدات اللغوية (أصوات، كلمات، جمل وعبارات)، توازيات، تعارضات انتظام الفواصل الزمنية بين النبرات الإيقاعية، انتظام طول أو قصر بعض الوحدات الطباعية ... وغيرها من الملامح التى يتحدد إظهارها أو تغييبها بالشكل الطباعى لصفحة النثر، أى طريقة توزيع الجمل على الصفحة، ويبرز - حينئذ - الدور الواضح لعلامات الترقيم (موضعها وكثافتها) فى خلق الأثر الصوتى/التنغيمى لإيقاع النثر، إذ "... يمكننا أن نفترض أن النثر المكتوب يمتلك تنغيماً متضمناً غير منطوق، تكون علامات الترقيم المكتوبة مؤشرات له .../... إن كلاً من كثافة الترقيم وثقله إشارات تقترح الإيقاع والتنغيم اللذين كانا سيستخدمهما الواحد فى قراءة النص بصوت مرتفع." (١٥).

يتضح مما سبق أن هناك اتجاهين في دراسة إيقاع النثر ، اتجاه صوتي يتجه إلى تأمل:

إيقاعات النثر في ضوء إيقاعات الحديث العادي ، الشكل الطباعي لصفحة النثر ، الصور البلاغية والأسلوبية، واتجاه دلالي يعول على بناء الخطاب وتنظيمه المنتجين لبنيته ودلالته. ويمثل الاتجاهان وجهتي نظر مختلفتين ، لكنهما لا يتعارضان بحيث ينفي أحدهما الآخر. وبتكامل الاتجاهين يصبح إيقاع النثر مجالاً ثرياً للدراسة.

وبينما يظهر الإيقاع الشعري - غالباً - في أشكال منتظمة واضحة ومحددة وقابلة للاستدلال والإجراء الإحصائي كالوزن، القافية، النبر، التكرار ...، ومدعومة بالشكل الطباعي للقصيدة (قصر القصيدة مقابل أغلب المسرودات، توزعها علي أبيات/ سطور مقطعة غير كاملة، الشكل المتناظر أو شبه المتناظر في طول الأبيات/ السطور..)، فإن إيقاع النثر/ السرد، تأتي مكوناته أقل انتظاماً وأبعد فاصلاً (إذا تعلق الأمر بالتكرارات والتوازيات)، ومن ثم أكثر صعوبة في التناول لاسيما إذا كان المنتظر تلمس مردودات صوتية/ سمعية تخص الكلمات والجمل. ومع أهمية إبراز مثل هذه الملامح الإيقاعية - الصوتية، إلا أن رصدها وتحليلها والبرهنة عليها يبدو عملاً مجهداً عصيباً.

يقول Terence wright : "...وأنه لمن الواضح أيضاً أن للروائيين بصورة فردية أساليب ميزة ينبغي أن تشمل خصائص إيقاعية بدرجة ما، فالشعور بجملة Jane Austen مختلف عن ذلك الذي لجملة Dickens ... غير أنه بصراحة أعلى من طاقاتي أن أحلل هذا العامل بأية طريقة دالة"(١٦)؛ مثل هذه الصعوبات – والتي لا تقف مبرراً كافياً لتجاهل دراسة هذا الجانب من إيقاع السرد – دفعت من تصدوا لإيقاع السرد إلى تلمسه بعيداً عن التشكيلات الصوتية، واتجهوا إلى دراسته بوصفه «نموذجاً» يظهر على امتداد النص، ويصبح مسؤولاً عن تنظيم عناصره ومكوناته بما يبرز - في النهاية - شكل النص وبنيته الجمالية.

فإيقاع السرد عند « إ.م.فورستر» أقرب إلى التيمات المتواترة في ظل امتداد القصص ، وإن كان – في الحقيقة – لا يقدم تعريفاً محدداً ، إذ ينتهي بتساؤلات أكثر منها تأكيدات. وكما هي فكرة الإيقاع الروائي عند « فورستر» فكرة موسيقية أساساً حيث تطمح القصص – على طريقتها الخاصة – إلى خلق شعور يقارب ما يحدثه الإيقاع الموسيقي من آثار في نفس المستمع (١٧) -

فـإن « ر.م. الـبيريس » يتطلـع – أيضـاً – إلى أن تصـبح الروايـة أشـبه بالتـأليف الموسـيقى يقـول «البيريس»:

" ... ألا يسعنا أن نعطي أيضاً إيقاعاً لا للجمل فحسب بل للمحـاورات بأكملها؟ وللحـوادث وللمشاهد «الروائية» ولسلسلة بسيطة من الأحداث؟

إن الروائـى « يؤلـف » فـى هـذه الحـال نوعـاً مـن السيمفونية أو الرباعيـة الموسـيقية تتـألف مادتهـا – بـالمعنى الواسـع للكلمـة – من حركـات العقدة أو من الحساسية بدلاً من الحركـات النغمية وإن ربـط هـذه الحركـات وإقامـة علاقـات انسـجام بينهـا قائمـة على التوافـق أو التعـارض هـو (فـن) الروائي ..." (١٨) والإيقاع بـذلك ينسحب على عملية البنـاء الروائى وتـآلف عناصره وانسـجامها؛ و«البيريس» – هنا – أكثر اقتراباً من إيقاع السرد، وأكثر قدرة من «فورستر»على رصد ملامح الإيقـاع السـردى ومحدداتـه ومواضـعه. إنـه (أى الإيقـاع الروائـى) حركـة المشـاهد المترابطـة والمنسجمة فيمـا بينها، والمستندة إلى علاقات التوافق أو التعارض.

وينظـر Terence Wright إلى الإيقـاع بوصـفه صـيغة Feature تركيبيـة للروايـة، جـزءاً مـن النسـق الروائـى يسـهم فـى تشـكيله وبنائـه، ويـدفع بـه فـى الانسـياب والتـدفق والتقـدم نحـو اكتمالـه وتلاحمـه. إن الإيقـاع-عنـد Wright- ليس إيقاعـاً لغويـاً ، لكنـه إيقـاع الفعـل والحـوار والحركـة ، يمتـد على طول الرواية، يتوسل بـالتكرار غير المنتظم فى أغلبه للتيمـات الأكثر شيوعاً، ويجسد تـدفق الـوعى والإحساس والفكر والزمن، وتراكبهم جميعاً ، فـ "... إحدى خـواص الإيقـاع الأعظم أهميـة فـى سـياق الرواية هى أنه يعرض الحركات التي تشكل حياتنا عند مستوى عميـق ... فالإيقـاع يتضـمن أن الحيـاة حركـة، تـدفق ... وكـل الروايـات الثلاثـة التـى نـاقشتها تعـرض شـكلاً مـا للحـوار بـين التـدفق Flux والتوقـف Stasis ..." (١٩). فالرواية إذ تخلق إيقاعاً لتلك الحياة أو ذلك العـالم المتخيـل – باسـتخدام التكـرار (المنـتظم وغـير المنـتظم) والتعـارض / التقـابل / الجـدل، فهـى تكتسـب معناهـا، وتتحقـق لهـا بنيتهـا وشكلها. وعلـى نحـو قريـب مـن تصـور Wright يفهـم «داكـلاس كلـوفر» إيقـاع الروايـة بوصـفه تكـراراً، تكـرار البنيـات المجـردة مثـل الحبكـات والعلاقـات، تكـرار الأحـداث اللغويـة وبشـكل خـاص المجـاز والصـور. ولا يقتصـر التكـرار على شـكله المنـتظم المطـرد، بـل تتنـوع أشـكاله وطرقـه (التطـابق التباين أو التعاكس، الكل فى الجزء). والتكـرار إذ يحدث إيقاعـاً (ممتعـاً) ، فهـو – فى الوقت نفسه – يحيـل إلى التيمـات، أى «مـا تـدور حولـه» الروايـة – أى الواقـع – بترديـدها لهـا والإلحـاح عليهـا عـبر

التكرار. لم تعد الرواية -إذن - تقرأ لمحتواها (ما تدور حوله) فحسب، بل بدأ الالتفات إلى "نموذجها" البنائي -على نحو ما يبرزه التكرار بشكل خاص [٢٠].

إن «كلوفر» يرادف بين «الإيقاع» و«النموذج» و«التكرار». وعلى حين يوجد شبه اتفاق حول مفهوم الإيقاع بوصفه تكراراً، يعترض البعض على إحالة الإيقاع إلى مصطلح «النموذج Pattren » بوصفه ألصق بالأوصاف المكانية، أو لبعده عن الدلالة الصوتية [٢١].

ويناقش «جيرار جينيت» الإيقاع في إطار «زمنية» السرد. فالعلاقات بين زمنية السرد/الحكاية وزمنية القصة التي ترويها الحكاية من حيث سرعة السرد - أي لا تواقت مدة الحكاية مع مدة القصة - وهو ما يسمى بـ «الحركات السردية» (الحذف، الوقفة، المجمل، المشهد) ومن حيث علاقات التكرار/التواتر بين الحكاية والقصة (التفردي، التفردي الترجيعي، التكراري الترددي) [٢٢]. هذه العلاقات هي التي تشكل مجموع النسق الإيقاعي للسرد. وعلى نحو مماثل تقريباً يربط كل من Gerald Prince و Jeam Yves Tadie و«ميشال بوتور» [٢٣] بين الإيقاع والسرعة السردية المرتكزة على مفهوم «الزمن» و «التكرار» (مع التنويعات).

يتضح من كل ما تقدم أنه لا يمكن مناقشة إيقاع السرد / الرواية بمنأى عن: مفهوم التكرار (مع التنويع)، ومفهوم الزمن.

يؤكد التكرار - في أوضح وجوهه - على دور الدال (اللغوي) في بناء النص، يدفع به نحو تفجير إمكاناته النغمية والدلالية. وفي الوقت الذي يعتمد فيه النص - في بنائه وتشكيله - على طبيعة الدال وحسيته (أي صوتيته)، فإنه يتطور ويأخذ سبيله نحو الوحدة والتلاحم والانسجام بفضل جمل ومتتاليات لا تستند إلى تعاقب جمل مستقلة، وإنما يشكلها «ترابط» يخلقه تكرار وحدات (لغوية) متناظرة. ومعاودتها على امتداده. فالتكرار - إذن - يحقق للنص (الشعري وغير الشعري) قدراً كبيراً من التماسك والانسجام والاتساق؛ وهذا أبرز ما يميز النص الفني عموماً.

وفي حالة السرد / الرواية فإنه يضعف الاتكاء على المماثلة الصوتية، ويتعاظم دور المماثلة أو الموازاة الدلالية / المعنوية. يتراجع - إذن - دور التكرار (الصوتي / النغمي) دون أن يختفي تماماً باختلاف طرائق الكتابة الروائية، وباختلاف طبيعة المشاهد/ المواقف داخل النص السردي.

فقد يحفل مقطع ما بتأليفات أو تشكيلات أو تجانسات صوتية بين الكلمات المكونة له أو تكرار عدد واضح من الجمل (القصيرة أو الطويلة) المتتابعة ذات البنية المتماثلة؛ حينئذ يتمتع

المقطع بتنظيم إيقاعى، ويبرز الطابع الحسى (الصوتى) للوحدات اللغوية؛ فى هذه الحالة لا يصبح السرد تأليفاً وإبداعاً لمدلولات، بل تحول - كالشعر - إبداعاً لدوال، يتوارى فيه الطابع الحكائى مفسحاً المجال أمام الشكل الحسى أو الصوتى؛ فالرواية - بذلك - تنفى عن نفسها كونها مجرد محاكاة أو تقليد لواقع ما، فلم تعد محصورة فى إطار خطاب تهيمن عليه الوظيفة «المرجعية، يشف عما وراءه، وينشغل بمحتواه عن التقنيات اللسانية والجمالية والشكلية، بل اندفعت الرواية إلى العناية بشكل الخطاب وطابعه الحسى أو اللفظى، لتتحول - فى النهاية - إلى نص يتشكل جمالياً وأسلوبياً على نحو تتجادل فيه الوظيفتان «المرجعية » و «الشعرية»، أى إنه يوجد داخل الرواية "... صراع دائم بين الوظيفة المرجعية بما لها من دور فى الاستدعاء والتمثيل، والوظيفة الشعرية التى تشد الانتباه إلى شكل الرسالة ..."(٢٤)

لا تتجاهل الروايات - إذن - على اختلاف فيما بينها - الأثر الصوتى للتكرار دون أن يكتسب حضوراً مبالغاً فيه ينزع عنها طابعها (السردى)، ويصيبها بالرتابة والملل، ويمحو خصوصية الوحدات المكررة. فهى إذ تتماثل لفظياً، لكنها أبداً مختلفة دلالياً، "... أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكررة هى هى، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار ..."(٢٥).

فالتكرار يعلن - عند وجوده - عن «اختلاف» أكثر مما يؤكد «تشابهًا» ذلك أن "... المقاطع المكررة محاطة بسياق مختلف، واطلاعنا على الحكاية يكون كل مرة مختلفاً..."(٢٦)؛ وهنا لا يصبح التكرار منفصلاً عن بنية النص الدلالية.

وعلى حين تتفاوت الروايات فى مدى احتفائها بالتكرار الصوتى، يبرز التكرار بوظيفته البنائية عنصراً جوهرياً فى بناء النص السردى وتماسكه، ويصبح نقطة الانطلاق فى التحليل السردى، على نحو ما يؤكده «تزفيتان تودوروف» **بقوله** :

"... إن جميع التعاليق حول «تقنية» السرد تقوم على ملاحظة بسيطة : ففى كل عمل يوجد ميل إلى التكرار، سواء تعلق الأمر بالفعل الروائى أم بالشخصيات أم بتفاصيل الوصف..."(٢٧)

فى ضوء ما تقدم لا يصبح السرد - فى استخدامه للتكرار- خطاباً «ترجيعياً» دائم المعاودة **والالتفاف** حول نفسه، ولكنه خطاب لا يلبث ما بين حين وآخر أن يسترجع بعضاً من مكوناته يندفع على امتداده - فى هذه الوحدات المكررة تطلعاً إلى نهايته، ويتفهم النهاية رجوعاً إلى الوراء



نحو البداية؛ فى هذه الحالة يدخل الخطاب السردى فى علاقة جدلية مع الزمن ومع الذاكرة (المسؤولة عن التكرار والاستعادة)؛ فالزمن – حينئذ – يخضع لـ «تكرارية» تخالف طبيعته ، ذلك أن التكرار يمثل" ... اختراقاً لمبدأ التسلسل والتواتر ... "(٢٨) (الزمنيين)؛ وعلى هذا الأساس يصبح التكرار (السردى) إعادة صياغة وتصوير للزمن وفق نظام معين، تؤسس بناء خاصاً لتجارب الإنسان ووجوده عبر الزمن، تستعيد أوضحها وأخصها وأخصبها، وتستعين بها (أى أخص تجارب الإنسان وإمكانياته) فى توقع مصيره / قدره، وتفهمه؛ " هكذا ينطوى التكرار على تعميق للحركة الزمنية من خلال الاسترداد الصريح للأحداث الماضية كشروط واحتمالات تجعل الفعلى الذى هو نهاية السرد ممكناً (حاضراً) ... "(٢٩)؛ **فالتكرار (السردى) – بذلك – يحدث تعديلاً جمالياً على سير الزمن وجريانه سعياً إلى الكشف عن إمكانيات الوجود الإنسانى : حاضره، ماضيه، مستقبله، ويصبح الزمن – عبر التكرار السردى – جوهراً أصيلاً لحياة الإنسان ووجوده، وليس مجرد تتال أو تتابع أو جريان أو تدفق للحظات.**

يعد الزمن مقولة أساسية فى تشكيل التجربة الجمالية وفى إدراكها بقدر ما هو مقولة جوهرية للوجود الإنسانى. فالزمن " ... هو أفق كل فهم للكينونة ... " (٣٠)، ذلك أن تجارب الإنسان وخبراته – ومن ثم وعيه وإدراكه بذاته وبما حوله – إنما تتشكل بالزمن ومن خلاله. إنه (أى الزمن)" ... صورة قبلية شرطية ضرورية لأية تجربة ..."(٣١)، تتحدد معطيات الوعى بالذات وبالعالم ، وفقاً له. فالحياة الإنسانية – إذن – بمجملها ذات طابع زمنى، "... وما الإنسان إلا نتاج للزمان..." (٣٢)، وعلى هذا النحو يترابط الوجود (الإنسانى وغير الإنسانى) والزمان ، يتحدد كل منهما بالرجوع إلى الآخر. فكل ما يقع فى الزمان هو موجود، كل ما يبدأ ويتطور – ثم يتلاشى – أى ما يستغرق زمناً – هو موجود. فالذات (الإنسانية) يتحقق وجودها وهويتها فى الزمن وبواسطته، وتتعرض للتغير/ التبدل ، وتتوجه صوب قدرها أو مصيرها عبر الزمن. إنها تكتسب هويتها وديمومتها من خلال خبرتها بالديمومة الزمنية، وهى إذ تخضع لزمن موضوعى عام مشترك يحدد علاقاتها بالآخرين فى الاتصال والتفاهم مستعينة بآلات ضبط الوقت وقياسه. ويأتى مستقلاً عن مجال الخبرة (الشخصية)، فهى – فى الوقت نفسه – محكومة بزمن خاص ذاتى زمن الخبرة والوعى، تحدده ذاتية التجربة وخصوصيتها، ذلك الزمن الذى لا يطابق الزمن الطبيعى الموضوعى. فهو ليس –

فقط – مجرد سلسلة من اللحظات المتتابعة والتغيرات المختلفة، ولكنه – أيضاً – ديمومة واستمرار عبر التتابع والتغير.

إن "... «الزمن الذى يتعلق بنا ونستعمله كل يوم مطاط، الانفعالات التى نشعر بها تمدده وتبسطه، والتى توحى بها تقلصه، والعادة تملؤه» ..."(٣٣). إنه الزمن الذى يمثل إطاراً لخبرات الذات وعلاقاتها وانطباعاتها وأفكارها، الزمن الحقيقى الذى "... هو المقولة الأساسية للوجود – الزمن كما يختبره الفرد ذاته ، لا كما يسجله العالم الطبيعى أو المؤرخ ..." (٣٤)، الزمن (الذاتى) الألصق بالوجود الإنسانى وبتاريخيته.

هذا الزمن (الذاتى) هو ما يتناوله الفن أو الأدب. وكثيراً ما يكون موضوعاً له. فالفن – فى جوهره – تصوير لتجربة الإنسان فى الزمن ومن خلاله، تجسيد لموقف الذات وطريقتها الخاصة فى التعامل مع الزمن الفيزيقى / الطبيعى. وبإمكان الفن – والسرد خاصة – احتواء مفارقات الزمن ومعضلاته وإشكالاته – بما يحيل إليه من زمانية الوجود فى العالم ومع الآخرين، وزمانية المصير والقدر بكل الأبعاد الفلسفية والتأويلية والدلالية. فالصياغة الفنية تتجاوز التصور الخطى للزمن القائل بالتتابع المجرد والتوالى المستمر صوب النهاية / المستقبل – كما تعلن أوضح التحليلات الفلسفية (٣٥)، وتمنح سلسلة أو متوالية من الأحداث شكلاً جمالياً، وتصور تجربة الذات فى الزمن زمن الوجود مع الآخرين، ليغدو نسقاً زمنياً خاصاً وموحداً، بدونه يظل مجرد تتابع زمنى يتسم بالعشوائية.

ويظهر السرد في كل مستوياته محكوماً بمقولة «الزمن»، ليس فقط على مستوى العلاقة بين زمن القصة (الأحداث) وزمن الحكاية (السرد)، **ولكن على مستوى :**

الشخصيات، المكان – وهنا تبرز أهمية مفهوم «الزمكانية Spatio–temporal »(٣٦) – التتابع الخطى للسرد، إضافة إلى مستوى الزمن التاريخى بأبعاده المختلفة من زمن تاريخى عام وخاص (زمن الكتابة وزمن الكاتب)، تاريخ النوع وتجلياته ، وكذلك زمن القراءة والتلقى. فالتجليات الزمنية داخل النص السردى تتعدد وفق محددات جمالية وخطابية، بما يجعل من الزمن أحد الدوال المنتجة لدلالة النص، والمشكلة لجمالياته، وبما يحقق للسرد – فى النهاية – زمنية خاصة.

يتمتع – إذن – تشكيل الزمن داخل النص السردى بوضعية خاصة ومتميزة. فالسرد – فى حقيقته – نقل لأحداث متخيلة تقع فى الزمن، تتتابع وحداته – عبر التلفظ – فى توال زمنى، ويمثل

تداخلاً بين زمنين : زمن مسرود (أو محكى) وزمن سرد (أو حكاية)؛ هكذا يكون الزمن عاملاً ضرورياً لكل من : القصة (الأحداث)، السرد (تمثيل الأحداث باستخدام اللغة)، القراءة (بناء الأحداث وترتيبها وتفسيرها من قبل المتلقى)؛ وبناء على ذلك يقترح النقاد عدة تقسيمات للزمن السردى يمكن إجمالها – مع تجاوز ما بينها من اختلاف فى التصنيف والمفهوم (٣٧) – في:

١- زمن القصة (أو زمن المغامرة).

٢- زمن السرد (أو زمن الخطاب).

٣- زمن الكتابة (أو زمن التلفظ) وزمن القراءة (أو زمن الإدراك).

وهذا القسم الأخير إنما يصبح عنصراً أدبياً عندما يتم إدخاله فى القصة ، كأن يتحدث السارد عن سرده الخاص ، عن الزمن الذى يتوفر لديه لكتابة سرده أو حكايته، أو الزمن الضرورى ليغدو النص مقروءاً (٣٨)؛ وبالتالى يتوفر لهذه الأقسام الثلاثة – بتجليها داخل النص – بعد نصى أتاح للبعض تسميتها بـ «الأزمنة الداخلية» Internal times – فى مقابل «أزمنة خارجية» External times يتعالق معها النص، هى: زمن الكاتب، زمن القارئ، الزمن التاريخى (عندما يكون التاريخ موضوعاً للسرد)(٣٩) – الأمر الذى يسمح بإلحاق زمنى الكتابة والقراءة – بمعنيهما السابقين – نظراً لطبيعتهما النصية المحددة بشروط ما من ناحية والمحدودة فى درجة وضوحها وبروزها من ناحية أخرى – بزمن الخطاب / السرد(٤٠).

فالزمن – إذن – مكون هام في كل من القصة والخطاب (أو النص)، في كل من :

• عملية التمثيل / العرض Presentation / Showing (الخطاب – النص)، الموضوع المتخيل ذاته (القصة). وفى ضوء تلك العلاقات القائمة بين زمنيهما تتحدد خصوصية السرد: فالنص السردى ليس عرضاً للأحداث / الوقائع فى تتابعها الزمنى والمنطقى على نحو ما تظهر فى الواقع/ العالم، لكنه تنظيم زمانى خاص بطريقة تغاير تلك التى وقعت بها، حيث يمارس التغيير، التحريف التداخل ... وعلى هذا النحو فإن " ... مشكلة الزمان / فى الحكاية **تتمثل في قياس زمنين هما** :

زمن القصة (فكل فعل يحدث فى نظام منطقى – سببى، وله إيقاع نمو وتردد)، وزمن الخطاب (فكل خطاب ينظم، ويدبر، ويستعمل بشكل ما زمن القصة، ويخلق بعداً زمنياً جديداً)"(٤١)، أى استخداماً خاصاً ومتفرداً للمسار الزمنى الطبيعى : تقطيعه، تعديل وجهته واتجاهه، إدماجه، اختصاره، إطالته، تكريره ... فالسرد يقوم بتركيب مقطعات زمنية ، بمنحها

ديمومة متميزة عن خطية الزمن الفيزيقى. فزمنية السرد إذ تقدم زمناً زائفاً منحرفاً ومشوهاً ومقطعاً أشبه بفضاء متقطع مشتت، فهى تطرح تشكيلاً لواقع ما، طريقة لتركيبه تتوازى مع دور المكونات النصية الأخرى. فزمنية السرد "...«اغتيال مقصود، لكن الكاتب يستعيد الديمومة مرة أخرى، لأنه من المستحيل صياغة نفى فى الزمن بلا فن إيجابى، بلا نظام آخر يجب تحطيمه أيضاً» ..."(٤٢).

أى إن ما كان خارج السرد تتابعاً مقطعاً أو انقطاعاً متواصلاً وتوالياً عشوائياً، يكتسب داخل السرد نظاماً محكماً يتضمن تحولات، تبدلات، انتقالات ... ومما يبرز الطابع (المزيف) للزمن السردى أن السرد إنما يحكى (الآن) عن أحداث ووقائع قد انقضت، فالحاضر (السردى) يمثل الزمن الماضى، والماضى يتمتع بالحضور، الحاضر ممتد ما بين الماضى والمستقبل. الحاضر السردى هو الوجود الحقيقى بما له من «تاريخية» و «احتمالية». ينتظم الزمن السردى حول لحظة (الحاضر) - لحظة التلفظ، فـ " ... الكاتب السارد يسجل ما يجرى فى مخيلته لحظة الإبداع..."(٤٣). يذوب كل من الماضى والمستقبل فى الحاضر السردى، ويصبحان إما ذكرى أو توقعاً، أى ليس هناك إلا الحاضر - زمن الخطاب / السرد، فلا تماثل أو انعكاس - إذن - للزمن الواقعى بلحظاته الثلاثة على الزمن السردى، يعمق عدم التماثل هذا - أو ما سبق قوله عن زيف الزمن السردى - أن زمن القصة المرتب زمنياً Chronologic والمتزامن Synchronical (أحياناً حيث تجرى أحداث متعددة فى وقت واحد) - إنما يعرضه النص فى صورة تتابع خطى Linear، يعلن - منذ البداية - عن عدم اكتراثه بزمن القصة (الأحداث)، وعن انتمائه لنظام آخر أو لمستوى آخر. فما "... تحيل عليه مناقشات زمن - النص هو التنظيم (المكانى) الخطى للقطع اللسانية ضمن السلسلة المتصلة للنص..."(٤٤)؛ وبالتالى فإن حجم النص أو طوله أو المدة الزمنية اللازمة لقراءته - لا المقارنة بزمن واقعى خارجى - هو المؤشر الحقيقى لزمن السرد.

فـ "... النص السردى - ككل نص آخر - ليست له من زمنية أخرى غير تلك التى يستعيرها كنائياً من قراءته الخاصة" (٤٥).

ويقدم «جيرار جينيت» تحليلاً دقيقاً ومنسجماً - يتابعه فيه كثير من النقاد(٤٦) - للعلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية / السرد، إذ يراها تتجلى فى: علاقات الترتيب، المدة التواتر أو التكرار.

ونظراً لتعدد العلاقات الزمنية بين القصة والخطاب، وتنوع الأشكال الزمنية داخل الخطاب السردى وتداخلها وتعقدها، فإن تحليل زمنية السرد يقتضى وجود تصور علمى واضح ودقيق ومفصل لكل الإشارات الزمنية الواردة فى النص يستند إلى مفاهيم وإجراءات تمكن من رصدها وتشخيصها: مواقعها، كيفية توزيعها، وظيفتها.

فالتحليل الزمنى للسرد إنما يتطلب الالتفات إلى كافة المؤشرات الزمنية : زمن الفعل كما يظهر من صيغته الصرفية أو سياقه النحوى، الدلالة الزمنية الكامنة فى معانى بعض الأفعال الدلالة الزمنية التى يمنحها السياق لبعض الألفاظ التى فى معنى الفعل كالصفات والمصادر الألفاظ الدالة على التوقيت والحقبة والتواريخ ، مؤشرات الجهة الدالة على الجهات الزمنية (الأدوات ، النواسخ ، الظروف الزمانية) ... إن الأمر - إذن -

بحاجة إلى نظرية لسانية للزمن لا تقتصر على تقسيمات الزمن الفيزيقى / الطبيعى ، وإنما تتأمل كل المعطيات النصية، ومعنى هذا إنه لا يمكن وصف زمنية السرد إلا " ... بواسطة جنس الخطاب أو السرد حيث تكون / الأزمنة مندمجة فيهما وتشير إليهما ..."[٤٧] مما يستدعى التوقف عند نوعية الخطاب ومكوناته (الشخصيات - الرؤية - الصيغة).

على أن التحليل السردى لا يمكنه أن يتجاهل الزمن بأبعاده الميتافيزيقية والوجودية والسيكولوجية، تلك الأبعاد التى لا تنفصل عنها التجربة السردية بأية حال من الأحوال، وهو ما لا يمكن للزمن اللسانى أن يستنفده. فالسرد إنما يكتسب خصوصيته ودلالته بمدى قدرته على تصوير خبرتنا الزمانية، "ومن هنا تأتى القيمة الكبرى للسرد لوضعه تجربتنا الزمنية فى نسق منظم..."[٤٨]، هنا يتحول الزمن السردى إلى مستوى سيميولوجى / دلالى يتجاوز البعد اللسانى (الصرفى والنحوى)، ولا يصبح مجرد علاقة بين القصة والحكاية / السرد، بين زمن محكى وزمن حكى، بل يغدو عنصراً دلالياً يتعلق بتمثيل الطريقة التى تعيش بها الشخصيات الأحداث ، أى "... قياس العلاقات الزمنية بالتطابق مع أزمنة معيشة، وبهذا نتناول الطريقة المرنة عن كيف أن الأدب نفسه استطاع أن يتعمق من خلال الشخصيات فى تقييم الزمن الذى لا يقتصر على نموذج العلاقة بين السرد والقصة."[٤٩] ، أى يتم الانتقال بالتحليل الزمنى من مستوى زمن الخطاب (فى علاقته بالزمن الطبيعى والتاريخى، وبوصفه مظهراً لسانياً) إلى مستوى الزمن المعيش، زمن التجربة والخبرة الشخصية.



إيقاع التواصل والانقطاع

يقوم الإيقاع بإعادة توزيع العلاقات الزمنية وتشكيلها وفق تصور جمالى خاص. فهو لا يتحقق عبر تتابع منساب ومتواصل للآنات، شأنه فى ذلك شأن كافة المعارف والخطابات على نحو ما ينظر إليها التحليل المعاصر الذى يرتاب فى "... الفكرة القائلة: إن التتالى مطلق، والتعاقب تسلسل أولى مباشر لا ينفصم ..." (٥٠) ، ويرى أن "... فى تلك الفروع المعرفية التى تدعى تاريخ الأفكار، والعلوم،والفلسفة والفكر والأدب كذلك... تحول الاهتمام... صوب ظواهر الانفصال..."(٥١) فما يبدو ظاهرياً من تواصل وتسلسل وديمومة ما هو إلا تراكب مجموعة من اللحظات المنفصلة تنتظم على نحو يمنحها انسجاماً واتساقاً، ومن ثم تتبدى فى صورة كل متصل موحد. وعلى هذا النحو يخلق الإيقاع - المتحقق بتنظيم الآنات المنفصلة وتوزيعها المغاير بشكل منسجم - إحساساً بالتواصل والاستمرار عبر التتابع والتغير، تواصل أبعد عن أن يكون تعاقباً خطياً مطرداً وتوالياً متصلاً، بل إنه يغدو «تموجاً» جدلياً يأخذ بمنطق التداخل والانقطاع بديلاً عن نسق التعاقب المتصل والتسلسل الطبيعى، ويحوى انقطاعات، وانتقالات، وفجوات، وتبدلات؛ إن الإيقاع -بذلك - يستند إلى تواصل النسق وانقطاعه فى الآن ذاته، تواصله الذى يشمل فواصل وثغرات وانقطاعاته التى تشكل - فى مجملها - استمراراً للنسق.

تعلن ثلاثية «إدوار الخراط» - بالنظر إلى تاريخ كتابتها أو نشرها - عن تواصل ما بين أجزائها. فرواية «رامة والتنين» (١٩٧٩م) تؤرخ فى آخر صفحة منها بـ (أبريل ١٩٧٠ - أغسطس ١٩٧٨) (ص. ٣٤٧)، بينما رواية «الزمن الآخر» (١٩٨٥م) فتخلو من إشارة مماثلة، وإن جاء تاريخ نشر الطبعة الأولى (دار شهدى، القاهرة، ١٩٨٥م) بديلاً عنها، وتأتى رواية «يقين العطش» (١٩٩٦) مؤرخة بـ (٩ سبتمبر ١٩٩٥ م) (ص. ٣٠٨) . فكل جزء إذن يفترض - مبدئياً فقط ومن الناحية الشكلية دون أن يصبح أمراً حتمياً - أنه يغطى عدداً من السنين «رامة...» (١٩٧٠ - ١٩٧٨م)، «الزمن ...» (١٩٧٩ - ١٩٨٥م)، «يقين...» (١٩٨٦ - ١٩٩٥م)، ومن ثم يتحقق له وجود (زمنى) خاص يعود إلي خصوصية الفترة الزمنية التى يستوعبها والتى هى - بدورها - (استمرار) وتطور طبيعى لما جاء فى الجزء السابق. وبتأمل الإشارات الزمنية (التاريخية) **في كل رواية يقوى هذا الافتراض بدرجة ما :**

- رامة والتنين (١٩٧٠ – ١٩٧٨م):

: « ... فى سنة ٧١، فى غرفة من شقة فى بيت فى شارع فى مدينة مزدحمة ... » (ص. ٣٩)

: « قالت : كان ينبغى أن التقى بك، هناك،[تقصد فى بورسعيد ١٩٥٦] منذ خمسة عشر عاماً ... » (ص. ١٩٤) [أى أن زمن التلفظ هو عام ١٩٧١م]

: « ... يتحدث دون انفعال عن الحرب فى بيروت ، وحكي دون توقف عن الحرب الأهلية فى بيروت ... » (ص. ٢٦٧) (الحرب فى فترة السبعينيات)

-الزمن الآخر (١٩٧٩ – ١٩٨٥ م):

: « يؤرخ تلك الليلة فى ٢٤ يوليو ١٩٧٩ ... » (ص.٢٠).

: « ... فى ٧٩ كان من ضمن ما سرقه[يقصد أيجال يادين] خرطوشة مهمة عليها اسم نعرمر.. » (ص. ٩٧)

: « أذكر رحلة من أولى رحلاتى فى البعثات الأثرية، فى ١٩٦٤ أو ٦٥، عقب استقلال الجزائر كنا فى جامعة وهران ... كانت تلك أول مرة أراك فيها. مرت عليها الآن خمس عشر سنة أو أكثر... » (ص. ١٠٩) [أى إن زمن التلفظ هو عام ١٩٧٩ أو١٩٨٠ أو بعد ذلك].

: « ... هذه رسالة من واحدة بلدياتك. اسكندرانية، تكتب للأهرام اليوم، سجل عندك هذا التاريخ ١٨ / ٥ /١٩٧٩ ... » (ص. ٢٠٤).

: « كتب فؤاد فواز إلى الجمهورية يوم ٧ نوفمبر ١٩٧٩... » (ص. ٢٣٤).

: « وقال: كتب أحمد شفيق أبوعوف رئيس معهد الموسيقي العربية ورئيس اللجنة الموسيقية العليا، للأهرام، اليوم ٩ يوليو ١٩٨٠ ... » (ص. ٣٠١).

: « وكتبت الآنسة: رضا عبد السلام النعناعى فى ١٢ مارس سنة ١٩٨٠ إلى الأهرام ... » (ص. ٤١٠).

: « أما فى ٢٥مايو سنة ١٩٨٠ فقد تعطل ركاب القطار القادم من منوف إلي القاهرة... » (ص. ٤١٢).

-يقين العطش (١٩٨٦ – ١٩٩٥م)

: « فى ١٥ فبراير ١٩٩٤، من نافذة مكتبة فى (الخليفة) ... » (ص. ٣٩).

: « قال: قضية سرقة التمثال من منطقة الأهرام؟ أليس كذلك؟ التمثال الذى كان معروضاً فى زيارة حسني مبارك والقذافى سنة١٩٩٣؟ »(ص. ٧٧).

: « منذ أيام عرفنا أن الإرهابيين فى ملوى – فى ١٩٩٥ إلي متى؟ – مازالوا ... » (ص. ٢١٥)

: « فى ١٠ سبتمبر ١٩٩٤ كأنما كانا فى مؤتمر من مؤتمرات الآثار.. » (ص. ٢٥٩).

تتوفر كل رواية على إشارات تاريخية محددة تقع فى الفترة الزمنية الخاصة بها (أى زمن كتابة الرواية). فـ « رامة والتنين » – ببعض إشاراتها – تومئ إلى فترة السبعينيات (سنة ١٩٧١م الحرب فى بيروت)، و « الزمن الآخر » تحيل إلي أواخر السبعينيات ، وأوائل الثمانينيات (٢٤يوليو ١٩٧٩م، ١٩٧٩م، ١٨/٥/١٩٧٩، ٧ نوفمبر ١٩٧٩، ٩ يوليو ١٩٨٠م، ١٢مارس ١٩٨٠م، ٢٥مايو ١٩٨٠م) و « يقين العطش » تشير إلي فترة التسعينيات (١٥فبراير ١٩٩٤م، ١٩٩٣م، ١٩٩٥م، ١٥سبتمبر ١٩٩٤م).

إن زمن كتابة الثلاثية – إذن – يمتد من أوائل السبعينيات وحتى منتصف التسعينيات هذا الامتداد (أو التواصل) – الظاهرى حتى الآن نظراً لاستناده إلي محددات تاريخية فقط – يتوازى مع مدلول بعض الإشارات الخاصة بشخصيتى الثلاثية الرئيسيتين: «ميخائيل» و «رامة»:

وتاريخ علاقتهما. فـ«ميخائيل » فى رواية «رامة والتنين » رجل فى الأربعين من عمره ("كان قد قال : فى هذه الشوارع، منذ أكثر من أربعين سنة ربما... هل كنت قد بلغت السابعة ؟

لا أذكر. ربما كنت أصغر... » (ص.٣٢٧) ، « قال لنفسه ... رجل فى منتصف العمر، فماذا بعد ؟ ... » (ص. ١٩)، «قال باعتراف هادئ: أنا قبطى فى منتصف العمر... » (ص ٢٦٦).

وفى الخمسين من عمره فى رواية « الزمن الآخر » « قال لها سوف أحكى لك عن وابور الدقيق الذى كان بعد كوبرى راغب باشا ووابور الدقيق الثانى الذى كان أمام بيتنا القديم فى غيط العنب ... وأنا ربما فى السادسة ... مازلت أسمع هذا الصوت بعد خمسين سنة ... » (ص. ٤٠٥) « ... معالم آخر الطفولة وأول الصبا... /... دخلوا الحارة الضيقة ... لم تتغير من أربعين سنة... » (ص٣٧٦، ٣٧٧) وهو فى «يقين العطش» يتجاوز الستين («وهاجمته عبرة كأنها من ستين سنة – ياه...! – عندما كان يسمع هذه الأغنية من الجرامفون ذى البوق الكبير... » (ص. ٢٩٣)، « فى ١٥فبراير ١٩٩٤، من نافذة مكتبة فى (الخليفة)، وقد أصبح عمله الآن استشارياً بحتاً، بعد سن المعاش بكثير...» (ص.٣٩). فكل رواية (من الثلاثية) تشهد – على التوالى – عقداً جديداً من حياة

« ميخائيل ». أما شخصية «رامة» فهى مفتشة آثار فى «رامة والتنين » ثم مديراً عاماً فى: «الزمن الآخر» (ص. ٢٣، ٢٤) ، وفى «يقين العطش » [« ... كما عرفوني من زمان "الست المفتشة" لا يهمهم أننى الآن الست « المدير العام». (ص. ١٣٩)] ، و«رامة» فى رواية «رامة والتنين» لها ابنة فى سن الطفولة هى « منال » («عندما دخل غرفة النوم الصغيرة ... كانت قد قالت له.. هذه غرفة منال .../... أحس أنه يقتحم حرماً طفلياً ... » (ص. ٢٣٢، ٢٣٣)، وتكبر «منال»، وتتزوج وتنجب «عزة» فى «الزمن الآخر» (ص. ٢١٥) ، وفى «يقين العطش» (ص. ٤٧) أما عن تاريخ العلاقة بين « ميخائيل» و «رامة» فتتتابع أجزاء الثلاثية بطول تاريخ هذه العلاقة تاريخها الفعلى أو الافتراضى – حسبما تقرره الروايات الثلاثة. ففى «رامة والتنين» كان عمر هذه العلاقة سيكون (١٥) سنة [«قالت : كان ينبغى أن ألتقى بك، هناك، [تقصد فى بور سعيد ١٩٥٦] منذ خمسة عشر عاماً، تصور أى تغير كان يمكن أن يحدث فى حياتنا؟ ... » (ص.١٩٤)] ، وسيكون (20) سنة فى «الزمن الآخر» [« ... قالت – كأنما تحدث نفسها: لو كنا تزوجنا من عشرين سنة. كنت أخذت بالك منى، ورعيتنى.» (ص. ٢٢٤)]، وتقارب العلاقة بينهما على ربع قرن فى «يقين العطش» [«... وظل يسأل نفسه طيلة ربع قرن بعد ذلك، هل كانت الأرقام والعناوين خاطئة من عندها أم من عنده ... » (ص. ١٩٩) ، « ... عادت إليه شهرزاد القديمة التى عرفها، واستمع إليها، وسحرته من عشرين عاماً – وأكثر.. » (ص.٢٨٧)]. إن كل رواية جديدة (من الثلاثية) تدفع بعلاقة « ميخائيل » و «رامة » إلى التقادم، وإلى الامتداد التاريخي المطرد.

يتضح من الإشارات السابقة أن فرضية «التواصل» (أو التعاقب المتصل) تفرض نفسها على ثلاثية «إدوار الخراط» ، ولكن قلة هذه الإشارات – بل ندرتها – وتوزعها فى ثنايا الروايات – كما تشير الإحـ دت – لا تدعم كثيراً دعوى التواصل هذه، الأمر الذى يقتضى مزيداً من التوغل داخل نص الثلاثية؛ لتأمل مسارها الزمنى والسردى، **وهو ما يمكن التحقق منه عند دراسة :**

- **الإشارات الزمنية الواقعة خارج زمن الكتابة.**
- **بدايات ونهايات أجزاء الثلاثية وفصولها.**
- **منحنى المسار السردى أو الحركة السردية.**

تتوارى الإشارات / العلامات المساندة لفرضية التواصل، وتتضاءل دلالتها عند مقارنتها بتلك العلامات التى تشير إلى أزمنة – ما قبل الكتابة، حيث تتضاعف العلامات (الزمنية) التى

تقع خارج زمن كتابة كل جزء من أجزاء الثلاثية بشكل ملحوظ عن تلك التى تقع فى زمن الكتابة (كما يوضح ذلك جدول رقم ١). فرواية «رامة والتنين» مثلاً - التى يقع زمن كتابتها فى فترة السبعينيات (١٩٧٠-١٩٧٨م) لا تقدم سوى (٣) إحالات إلى هذه الفترة:١٩٧١م (ص. ٣٩، ١٩٤)، السبعينيات (ص. ٢٦٧)، بينما تضم رواية «الزمن الآخر»(زمن كتابتها: أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات) (٧) علامات تنتمى أصلاً إلى زمن كتابة الرواية السابقة عليها (أى «رامة والتنين»): ١٧فبراير١٩٧٦م(ص. ٣٢٩)١٤ يناير١٩٧٧م(ص ٣٣٠)،١٩٧٥م(ص.٣٧٥)،٣٠/١٢/١٩٧٤م (ص.٤١٠) ٣/٥/١٩٧٦م (ص.٤١٠)،١٩٧٦م (ص.٤١١)، ٢٨/١١/١٩٧٥ (ص.٤١١)؛ معنى هذا إن كل رواية (من روايات الثلاثية) لا تنشغل بزمن كتابتها، ولا تجعل منه منطلقاً (سردياً) أو إطاراً يسهم بدور فى بناء السرد وتركيب وحداته، بقدر ما ترتد- كثيراً -

إلى أزمنة سابقة على زمن الكتابة يوضح هذا الإشارات المحددة - كما فى جدول(١)- إلى فترة الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات والستينيات فى كل الروايات، إضافة إلى الزمن التاريخى والأسطورى والشخصى المقترن باستدعاء العديد من الشخصيات والأحداث والذكريات - وهو ما سيأتى بيانه فى مواضعه. إن أجزاء ثلاثية «الخراط» تأبى - إذن - توزيعها إلى «تمفصلات» زمنية كبرى استناداً إلى زمن الكتابة أو غيره (المقصود بغيره - هنا - أى زمن آخر خارج الكتابة حيث لا تتميز كل رواية بالعودة إلى فترة زمنية خاصة تفصلها عن غيرها وتدفع بالرواية التالية إلى فترة أخرى لاحقة. ففترة «الأربعينيات» - مثلاً - بمثابة عودة متكررة فى كل الروايات : «رامة والتنين» (ص. ٣٢٢)، «الزمن الآخر» (ص. ٥٠، ٨٩، ١٤١، ١٦٩، ٢٠٦، ٢٠٨، ٢٣٦، ٢٦٤، ٣٢٨، ٣٨٣، ٤٠٠)، «يقين العطش» (ص. ١٠٣، ١٠٩، ٢١٢)، **فالعلامات الزمنية تتسلل إلى نص الثلاثية دون أن يكون من مهامها خلق إحساس بالتواصل (على المستويين الزمنى والتركيبى للسرد). إنما علامات ذات دلالات خاصة بالشخصيات لاقترانها بمواقف وتجارب ما، لكنها ليست علامات تتحرك بموجبها الشخصيات، وتتشكل حركة السرد وفقاً لها.**

جدول رقم (١)

مقارنة بين الإشارات الزمنية (التاريخية) الواردة في زمن كتابة كل رواية من الثلاثية، وتلك الإشارات الواردة خارج زمن الكتابة

رامة والتنين (١٩٧٠ ـ ١٩٧٨)		الزمن الآخر (١٩٧٩ ـ ١٩٨٥)		يقين العطش (١٩٨٦ ـ ١٩٩٥)	
إشارات في زمن الكتابة	إشارات خارج زمن الكتابة	إشارات في زمن الكتابة	إشارات خارج زمن الكتابة	إشارات في زمن الكتابة	إشارات خارج زمن الكتابة
١٩٧١ ص. ٣٩، ١٩٤	آخر ليلة ١٩٥٩ ص. ١٤٧	٢٤ يوليو ١٩٧٩ ص. ٢٠	١٩٥٦ ص. ١٩	١٥ فبراير ١٩٩٤ ص.٣٩	١٩٥٩ ص.٣٢
السبعينات ص ٣٦٧	١٩٥٦ ص. ١٤٩	١٩٧٩ ص. ٩٢، ١٠٩	٢٧مايو ١٩٣٧ ص. ١٩	١٩٩٣ ص.٧٢	٣١ديسمبر١٩٥٨ ص.٣٢
	ديسمبر ١٩٥٦ ص. ١٨٢	١٩٨٠ ص. ١٠٩، ١٨٢	١٩٤٦ ص. ٥٠	١٩٩٥ ص.٢١٥	١٩٦٧ ص.٤٧
	١٩٤٨ ص. ٣٢٢	١٩٧٩/٥/١٨ ص. ٢٠٤	١٩٤١/٩/٩ ص. ٨٩	١٠سبتمبر ١٩٩٤ ص.٢٥٩	١٩٤٦ ص.١٠٣
		٧ نوفمبر ١٩٧٩ ص. ٢٣٤	١٩١٤ ص. ١٠٨		١٩٥٦ ص.١١٠
		٩ يوليو ١٩٨٠ ص. ٣٠١	١٩٦٩ ص. ١٠٩، ٢١٠		١٩١٩ ص.١٥٢
		١٢ مارس ١٩٨٠ ص. ٤١٠	١٩٦٤، ١٩٦٥ ص. ١٠٩		١٩٧٠ ص.١٩٨
			١٩٦٧ ص. ١٢٠، ٤٠٠		
		٢٥ مايو ١٩٨٠ ص. ٤١٢	١٩٤١/١١/٢٤ ص. ١٤١		١٩٤٠ ص.٣١٢
			١٩٤٢ ص. ١٦٩		١٩٦٠ ص.٢٣٩
			١٩٣٦ ص. ١٧٦، ١٧٧		إبريل ١٩٦٠ ص.٢٤٨
			٩سبتمبر ١٩٢٥ ص. ١٧٦		١٩٣٨ ص.٢٧١
			١٩٣٧ ص. ١٧٢		مارس١٩٧٧ ص.٢٩١
			٢نوفمبر١٩٤٢ ص. ٢٠٦		السبعينات ص.٢٠٩، ٤٧
			١٥مايو ١٩٤٨ ص.٢٣٦		الأربعينات ص.١٠٦
			٢٤يونيو ١٩٤١ ص.٢٦٤		
			١٩٤١/٨/١٥ ص.٣٢٨		
			١٢فبراير ١٩٢٦ ١٤ يناير ١٩٧٧ ص.٣٢٩		
			نوفمبر١٩٧٥ ص.٣٧٥		
			١٩٤١ ص.٣٨٣		
			١٩٢٣ ص.٤٠٥		
			١٩٧٤/١٢/٣٠ ١٩٧٦/٥/٣ ص.٤١٠		
			١٩٧٦ ١٩٧٥/١١/٢٨ ص.٤١١		
			الأربعينات ص. ٢٠٨، ٢٣٦، ٤٠٠		
			الخمسينات ص. ٢٩٧		

يتخذ النص شكله الخاص المتميز، وتتحدد بنيته ودلالته، ومن ثم تلقيه وتأويله بالنظر إلى بدايته ونهايته، "... فالبدايات والنهايات في البناء تهيئ الإطار الذى يحدد شكل كل فن زمنى..."(٥٢). فالنص يبدأ معلناً انتماء / تبعية / تشابهاً، أو قطيعة / تجاوزاً / اختلافاً مع الواقع، اللغة، الأعراف الفنية والتقنية، ومع مختلف النصوص الأخرى. إنه منذ بدايته يسائل حساسية المتلقى ووعيه واستجابته، ويقدم له عرضاً بالدخول إلى عالمه واجتياز مساراته وفق استراتيجيات ترسمها البداية التى لا تنفصل عما يليها من مكونات النص. إن المتلقى عند البداية يتحقق له نوع من المعرفة، المعرفة بطبيعة النص : موضوعه، نوعه، رؤيته، آليات إنتاجه وتلقيه؛ فالبداية - بذلك - تحمل من الدلالات ما يفوق بعدها الزمنى / التاريخى، أى الإشارة إلى الابتداء / الشروع / الافتتاح، ومن ثم التمهيد / التوطئة / التهيئة، لتغدو عنصراً بنائياً مهماً يدخل فى علاقات مع غيره من العناصر، علاقات تتنوع أشكالها، ولا تقتصر فقط على : التدرج والنمو والتطور، التكرار والتوالد ، التوازى ، الشرح والتوضيح ... بل علاقات ذات طابع جدلى فى أغلبها.

تتفاعل البداية مع مختلف مكونات النص ، تؤثر فيها ، وتتحدد بموجبها ، وبالتالى لا تصبح النهاية - فى ضوء ذلك - علامة انقضاء / فراغ / اختتام بقدر ما تكون علامة انفتاح (جديد) على النص كله - بما فى ذلك البداية - تمنح المتلقى وعياً أعمق ببنيته وقواعد تأليفه.

ولا تشهد أجزاء ثلاثية « الخراط» افتتاحيات تتولى تهيئة المتلقى للانتقال إلى عالم متخيل، والوقوف به على عتباته بتحديد ملامحه ومداخله زمنياً ومكانياً قبل تصعيد السرد فور الانتهاء منها. إنها «بدايات» تفارق «افتتاحيات» الرواية الواقعية (٥٣) المعنية برسم الخلفيات والتعريف بالشخصيات وماضيهم، والمحددة نصياً بحدود وظيفتها هذه؛ يصدق هذا على افتتاحية الرواية بعامة، وافتتاحيات أجزائها إن تعددت. وللتعرف بصورة واضحة على طبيعة البدايات فى أجزاء الثلاثية، ومدى ما يمكن تسجيله - تبعاً لطبيعتها ووظيفتها - بخصوص المسار السردى من تصاعد وتطور خاصة عندما يتعلق الأمر بالجزئين الآخرين؛ للتعرف على هذا يمكن مقارنة هذه البدايات بعضها البعض - مع الاستعانة بقراءة مجمل النصوص وخاصة نهاياتها.

تبدأ «رامة والتنين» بـ :

«عندما دخل الميدان الضيق الذى تتلاقى عنده، فى وسط العجوزة، عدة شوارع جانبية، مازالت مهجورة، وأنيقة، ومظللة بأشجار الجميز والتوت والكافور، كانت السيارة فى الصبح البكر قد اخترقت حافة الشمس التى بدأت، منذ دقائق قليلة. تشتعل باخضرار فى وسط فروع الشجر المورقة، ...

عندما فتح عينيه، وقد انتفض من النوم فجأة، دون سبب، وجد أنه لم يغادر الحلم الخانق الذى كان قد نام فى قبضته. وكأنما هتف باسمها. فى شجى ملتاع، كما نام وهو ينادى به، وكأنما قال لها: رامة ، رامة، هل تسمعيننى، هل تردين ؟ أحبك .../ ... هل الحب هو هذا النداء الذى لا رد عليه أبداً؟ ولا ينقطع، لا يملك أن يرده عنه، ملحاً، يصحبه فى صحوته ونومه منذ أمد يبدو له قديماً، قديماً لا بدء له، ولا تبدو له نهاية؟ ...

وكان قد قال لها، بصوت جهد أن يكون خافتاً ومعتدلاً، كأن فيه ظل سخرية :

- كل هذه الخيالات، هذه الآلام، والحديث الذى لا ينقطع، بينى وبينك فى حلم يقظة مستمر يوماً بعد يوم ، وساعة بعد ساعة ... // ...

قال لها : أين نذهب؟

قالت : كما تحب ، أنا تحت أمرك يا حبيبى.

قال : جزيرة الشاى؟

قالت : نعم

كانت قد جاءت قبل موعدها...» {رامة والتنين ص. ٥ ، ٦ ، ٨ }

وتبدأ « الزمن الآخر» بـ :

« كانت رامة تقف بالباب، فى الدفء المخامر، ندية، نضرة، ثقيلة بجناحين كبيرين مطويين إلى جانبها. تنظر إليه بابتسامة خفيضة من العتاب والمودة ...

وفاجأه شعرها القصير، أجمة، حوشية لا ترويض لها.

كانت ثابتة، فى جلابية سابغة، واسعة الأكمام ، تسقط بطياتها على الجسم الراسخ ، وقد بسطت ذراعيها قليلاً، لا ترفرف، فى إيماءة ترحيب تدهور لها قلبه.

وهو يصعد إليها ببطء، فى ثقة من يعرف أن اليأس مضروب، وأن هذا اللقاء، كغيره من لقاءات الصدفة عبر سنين طويلة ، سينتهى على أية حال، إلى أن يكون عرضياً عابراً.

يا بجعتى السوداء، يا وردتى السرية.

كان المؤتمر فى يومه الأخير، وكانت لجنة هندسة الترميم، بفروعها المختلفة، قد فرغت من عملها، وانتهى ميخائيل من صياغة / تقريرها ، وذهب فى آخر الصبح يستمع إلى بحث فى الباليولوجى ...

كان ميخائيل يفكر، بسذاجة شيئاً ما، وحبوط، أن القياس التاريخى الكرونولوجى، ممكن، ولكن كيف يمكن سير الزمن حقاً؟ عندما أحس بمن يضع يده على كتفه برفق ... وعندما التفت رأى ألفونس ينحنى عليه ... ويهمس بصوته المتردد المضروب :

- رامة تريدك.

- طيب ... حاضر ... أكلمها بعد الظهر.

الدوامة القديمة المعتادة فى نفسه، واليأس القديم منها، ومن نفسه. كان يعرف، من الأول، أنها هنا، وكان ينفى هذه المعرفة عن نفسه، بإصرار غير معترف به.

- لا، هى هنا الآن، على الباب تنتظرك.// ...

كانت ابتسامتها له صافية ، مشعة بحنو مرت عليه سنوات. وفوجئ، مرة أخرى، فى يده، بهذه اليد الرخصة المكتنزة الأصابع التى يعرفها - هو - معرفة خاصة حميمة ...

كأنهما لم ينفصلا قط، كأن سنوات من الفرقة لم تأت ولم تمض ... تقول له بصوتها الذى يغوص إلى داخله:

- أنت هنا من أربعة أيام ولا تسأل عنى ؟ طيب سلم يا أخى.

قال بصوت يعرف أنه يكذب نفسه، من غير محاولة للاستخفاء :

- أبداً وأنا أقدر؟ أنا دائماً أسأل.

- سألت عليك العافية يا ميخائيل .../ طيب تعال .../ تعال نشرب قهوة فى الكافيتريا. »

{الزمن الآخر ص. ٥، ٦، ٧ }

وتبدأ «يقين العطش» بـ :

«كان حسه بالفقدان الذى لا يعوض، عميقاً.

قال : الحياة ذهبت.

عـادت إليـه فجـأة رائحـة الفـولكس واجـن القديمـة، مـن أولى سـنوات السبعينيات. رائحـة فيهـا إثـارة من اللبن الطازج ، والمنى ، والبنزين ، وعطر (لافام) الذى يعرفه من «رامة» ...

كانت هى التى تقود الفولكس واجن، كالمعتاد، تصعد الربوة العريضة المسفلتة ، بعد أن تركا "مينا هـاوس" بكل بذخه التـاريخى المتداعى نحو تـدهور فيـه أناقـة الشيخوخة وكبريـاء آخـر القرن التاسع عشر ...

كانا قد أخذا كأساً فى الردهة الفسيحة الخاوية بالليل ... وكان هو يعرف طعنة الحب ومتعة صنع الحب فى غرفة علوية وجانبية تطل نافذتها العريضة الحارة على صحراء متموجة ويلمح منها قمة / الهرم الكبير المكسورة تحت سماء داكنة الزرقة.

أوقفت «رامة» السيارة على مبعدة، قليلاً من الطريق المسفلت، على مسطح مستو من الرمال الصلبة النقية ونزلا ... // ...

بعد نصف الليل، فى تلك الأيام لم يكن ثمة حرس ولا عساكر بوليس ولا وجود حتى لأولئك الحمارين والجمالين والخيالين ... /// ... ...

ملأت خزان السيارة بالبنزين من المحطة التى بعد مستشفى العجوزة ...

كان قد طلب إليها أن توصله إلى شقة فى العجوزة ... فوجئت به يقول لها : «هنا، أنزل هنا من فضلك، أراك على خير» ...

خطر له بعد ذلك بسنين أنها – ربما – صدمت ، أحبطت شيئاً ما ، فلعلها كانت تنتظر منه – فى أوائل أيام حبهما – أن يذهبا معاً – ليس وحده ... //// ...

عاد إليه مشهد عشق جاء بعد ذلك بكثير ... //// كابوس صباحى تيقظ عليه ... قال لنفسه. أم هل كان الكابوس هو الذى يقول:

- ما صورتى الآن عندها؟ ما صورتى دائماً عندها؟ كيف رأتنى، زمان، كيف ترانى الآن؟ ... قبل منها ما لا يقبله الرجال فى بلادنا البطاركة الذين لا يفهمون من المرأة إلا خضوعها المطلق وولائها المطلق؟

أم هل أغوتها صورتها القديمة ... أية صورة بقيت له الآن عندها ؟ ////// هل بقيت له أية صورة ؟ فى ذلك الصباح، وحتى يطرد شبح الكابوس، راح يصغى إلى البيونى :

كونشيرتو للترومبيت والأوركسترا ، ولكن السؤال لم يتوقف ، وإن كان قد تراجع قليلاً إلى كمون مؤقت ... » { يقين العطش ص. ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٦ ، ١٧ ، ٣٤ ، ٣٥ }

هذه هى بدايات أجزاء الثلاثية، تواصل جميعها الحكى عن شخصيتين (هو / ميخائيل رامة)، فهما حاضران دائماً فى مشهد البداية، يتمحور حولهما السرد، دون غيرهما؛ ولكن هذه البدايات يفصل بينها - استناداً إلى زمن الكتابة - عدد من السنوات، دون أن ينعكس ذلك على ملامح الشخصيتين، أو يترك إحساساً بأن السنين قد تعاقبت، وحملت معها تغييراً فى علاقتهما. فالبدايات لا تتضمن من الإشارات (تاريخية أو زمنية أو غير ذلك) ما يعلن عن وجود «فجوة» زمنية بين الروايات الثلاثة تثير تساؤلات المتلقى وفضوله ، وتحدد إمكانية متابعة المحكى بشرط معرفة «ما سبق»، أى **لا يصبح «ماضى» السرد شرطاً للقراءة (الآن وفيما بعد)** فى هذا الجزء أو فيما يليه.

بالفعل تضم بداية «الزمن الآخر» علامات تدفع بالمتلقى إلى الاعتقاد أنه إزاء طور «جديد» من أطوار علاقة ، «ميخائيل» بـ «رامة » أحدثه مرور الزمن ، ويوشك على الابتداء والتخلق (سردياً). بعض هذه العلامات مباشر (ابتسامتها مشعة بحنو مرت عليه سنوات، كأن سنوات من الفرقة لم تأت)، وبعضها غير مباشر (ابتسامة خفيضة من العتاب والمودة ، فاجأه شعرها القصير، فوجئ مرة أخرى فى يده بهذه اليد الرخصة)؛ و(العتاب) و(المفاجأة) إنما يأتيان بعد فاصل من الغياب أو الانقطاع أو الاختلاف ، وإذا كان الفعل (فاجأه / فوجئ) لا يطرح كثيراً من التساؤلات (عن الشعر القصير، وعن اليد الرخصة) ، فإن كلمة (العتاب) تستفز حساسية المتلقى سعياً وراء الدوافع والخلفيات ، ولكن الإشارة السريعة إلى العتاب (لا يتجاوز ذكره حدود الجملة الواحدة) ، واختلاطه بالمودة (تجمع بينهما علاقة عطف) ، والانتقال منه سريعاً إلى مشاعر الترحيب والقرب ؛ كل هذا يخفف من إلحاح السؤال عما يمكن أن يكون قد حدث وخلف العتاب. إن (العتاب) و(مفاجأة الشعر القصير) و(مفاجأة اليد الرخصة) تنبئ بوضع جديد مغاير، خاصة (الشعر القصير) الذى يدعم الإحساس بالجدة ، عبر إشارات لاحقة ، بعضها يحيل إلى حالته سابقاً («وكان شعرها طويلاً وغنياً» - (ص. ١٠) ، «وقالت له كأنما على حدة : يعنى لم تعلق بكلمة واحدة على أننى قصرت شعرى كالغلمان» - (ص. ٥٢)، « وعندما خرج من الحمام وجدها أمامه على الباب، شعرها القصير مهوش»- (ص. ٣١١). ولا تخلوا أيضاً بداية «يقين العطش» من علامات مماثلة

تومىء - من طرف خفى - إلى احتمال حدوث تغيير، حيث يبرز التساؤل عن صورة «ميخائيل» (الآن) لدى «رامة» مقارنة بصورته لديها قديماً (زمان) (ما صورتى الآن عندها؟ كيف ترانى الآن؟، أية صورة بقيت له الآن عندها؟)؛ وهذا الاستفهام (المتكرر) - من بين معانيه - يفتح من ناحية أفقاً للانتظار والترقب بحثاً عن المعرفة، ومن ناحية أخرى يدفع بالمتلقى إلى الوراء إلى الماضى (ماضى السرد) حيث الصورة القديمة لـ « ميخائيل »، لكنه دفع لا يملك من القوة الكافية ما يستحث المتلقى على ضرورة العودة والاسترجاع، أى إنه لا يعانى كثيراً الافتقار إلى ما سبق، ذلك أن الصورة (القديمة) ذاتها موضع تساؤل (كيف رأتنى زمان؟ ، أم هل أغوتها صورته القديمة؟) وقام «ميخائيل» نفسه بعرض طرف منها قبل الوصول إلى موضع التساؤل عند استرجاعه لبدايات علاقته بـ «رامة» أوائل السبعينيات عادت إليه فجأة رائحة الفولكس واجن القديمة من أولى سنوات السبعينيات، رائحة فيها إثارة من اللبن الطازج، والمنى، والبنزين، وعطر «لافام» الذى يعرفه من «رامة» ... خطر له بعد ذلك بسنين أنها - ربما - صدمت، أحبطت شيئاً ما ، فلعلها كانت تنتظر منه - فى أوائل أيام حبهما - أن يذهبا معاً - ليس وحده ... عاد إليه مشهد عشق جاء بعد ذلك بكثير). إن التساؤلات السابقة - إذن - لا تحيل إلى ماض (مجهول أو غائب)، ولا تقتضى تطلعاً إلى المستقبل. إنها تساؤلات لا تخص التجربة أو العلاقة كلها، وتعكس الحالة الدائمة المستمرة من التوتر والقلق والالتباس (ما صورتى دائماً عندها؟).

إن ما تتضمنه البدايات من علامات تعلن - للوهلة الأولى - ابتداء طور جديد (غير مسبوق) فى علاقة «ميخائيل» و«رامة»، طور يكتسب جدته وحداثته بوقوعه بعد «فاصل» زمنى، هذه الدلالة التى تتضمنها بداية كل رواية تنسجم مع نهاية الرواية السابقة عليها. فكل من «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» تحفل فى فصلها الأخير بتصريحات وطقوس معلنة فراقاً أو فاصلاً من الانقطاع والتباعد : [« ... فقد قرر أن يبيت ليلتها فى البلد واستطاع أن ينفذ قراره. كان فى هذا إيذان بفراق ما، بدء عملية لا رجعة فيها، حاسمة وإن لم تكن نهائية مبتوتاً فيها من الآن ، كأن شيئاً ما قد وصل إلى غايته، لم يعد أمل فى مد حباله. وكانت نظراتها إليه، من بعيد، تشى بأنها تعرف. » - (رامة والتنين ص. ٣٣٥)، «عندما خرج من عندها فى آخر ليلة، كان فى حسه إنهاك عميق لم يكن يعرفه قط من قبل... وعندما رد الباب الخارجي الكثيف الثقيل وراءه ... فكر أنه ربما قد انقضت أعظم وأجمل خيالاته.

وقـال أنهـا لم تكـن خيـالات... » – (الـزمن الآخـر ص. ٤٦٥)]. فـى الفصـل الأخـير يولـد الإحساس بالانقضاء وقـرب النهاية (إيذان بفراق مـا، كأن شيئاً مـا قد وصل إلى غايته لم يعد أمل فى مد حباله، خرج من عندها فى آخر ليلة، ربما قد انقضت أعظم وأجمل خيالاته) ويشيع جو التباعد والفتور والفرقة («... أنها تعتذر لى الآن عن مظهرها كما لو كنت زائراً يأتى للمجاملة ... تركت له فمها دون مشاركة ... قالت له ميخائيل ... دعنا نكن أصدقاء ...» – (رامة والتنين ص. ٣٤٠)، « ...ونامت إلى جواره وأغفى إغفاءات مختلفة قصيرة متعاقبة ، دون أن يغيب حقاً فى راحة التحقق والوفاء... » – (رامة والتنين ص. ٣٤٢). وهكذا تقترب العلاقة – بطقوسها الحسية أيضاً – فى الفصل الأخير – مما يشبه «النهاية»، إذ أنها ليست نهاية بالمعنى الكامل النهاية التى تؤول إلى عدم أو فناء. و« ميخائيل» لا يريد نهاية بهذا المعنى القاطع (حاسمة وإن لم تكن نهائية، ربما قد انقضت)، لا يقبل أن يكون لعلاقته بـ «رامة» حد أو نهاية أو ختام، فبعد إعلان الفراق – فى منتصف الفصل الأخير من « رامة والتنين » – الفراق غير النهائى – يتأكد لـ « ميخائيل » أن [« ... هناك حباً دفيناً، لا ذنب لأحد فيه، فى قلبه مازال ... » – (رامة والتنين ص. ٣٤٧)]. فهذه العلاقة لا تعرف نهاية / ختاماً، بل تشهد أطواراً وتقلبات، تحدث وتتكرر دون أن تتعاقب، فالنهاية (غير القاطعة) تستتبع بداية (جديدة) دون أن تفرضها وتحددها، أى تحدد تفاصيلها ومحتواها، تظهر البداية (الجديدة) معلنة عودة ولقاء بعد انقطاع / فراق ما، لا تنشغل كثيراً باسترجاعه والإحالة إليه قدر تصريحها بأنه حدث ، وهو الآن فى سبيله للانتهاء.

البداية (الجديدة) – إذن – تتبع نهاية (غير قاطعة) دون أن تعقبها وتتحدد بها.

وكما تتماثل النهايات فى إعلان قطيعة ما، تتماثل البدايات، لا فى تبعيتها (غير المفتقرة) للنهاية السابقة فحسب، بل فى تصويرها حالة تكاد تكون متشابهة فى البدايات جميعها، وهو ما يدعم عدم افتقارها – وافتقار المتلقى – للنهاية السابقة عليها تحديداً. فـ «ميخائيل » يحمل لـ «رامة » حباً دائماً ، قديماً وأبدياً ، لا تاريخ ولا نهاية له ، لا تنال منه السنوات المتعاقبة، ولا حتى فترات الفراق والانقطاع (منذ أمد يبدو له قديماً، لا بدء له. ولا تبدو له نهاية - «رامة والتنين».

كأنهما لم ينفصلا قط، كأن سنوات من الفرقة لم تأت ولم تمض - «الزمن الآخر». ما صورتى دائماً عندها؟ السؤال لم يتوقف، وإن كان قد تراجع قليلاً إلى كمون مؤقت - « يقين العطش»).

هذا الحب هو قدر «ميخائيل» الذى لا يملك دفعه، يلح عليه بعناد، ويخايله فى كل لحظاته يقظة ونوماً (انتفض من النوم فجأة، دون سبب، وجد أنه لم يغادر الحلم الخانق الذى كان قد نام فى قبضته، وكأنما هتف باسمها، فى شجى ملتاع، كما نام وهو ينادى به ... الحب ... هذا النداء الذى لا رد عليه أبداً؟ ولا ينقطع، لا يملك أن يرده عنه، ملحاً، يصحبه فى صحوته ونومه ... الحديث الذى لا ينقطع، بينى وبينك فى حلم يقظة مستمر يوماً بعد يوم - «رامة والتنين». الدوامة القديمة المعتادة فى نفسه، كانت رامة تقف بالباب ... فى جلابية سابغة ... - هذه صورة حلمية لـ «رامة» تخيلها «ميخائيل» قبل أن يلتقى بها فى اليوم الأخير للمؤتمر - «الزمن الآخر»، كابوس صباحى تيقظ عليه ... قال لنفسه، أم هل كان الكابوس هو الذى يقول: ما صورتى الآن عندها؟ ما صورتى دائماً عندها؟ - «يقين العطش»)، وهذا الحب الذى يقاوم سلطة الزمن والتاريخ والواقع يتجاوز أطرها لا يعرف الاكتمال، لا يعرف كمال التحقق، ومن ثم فهو يحمل من الشقاء والعناء لصاحبه بقدر ما يحمل من المتعة (لم يغادر الحلم الخانق الذى كان قد نام فى قبضته ... كل هذه الخيالات هذه الآلام، والحديث الذى لا ينقطع. - «رامة والتنين». وهو يصعد إليها ببطء ، فى ثقة من يعرف أن اليأس مضروب ... الدوامة القديمة المعتادة فى نفسه واليأس القديم منها ومن نفسه - «الزمن الآخر». كان حسه بالفقدان الذى لا يعوض عميقاً ... كان يعرف طعنة الحب ومتعة صنع الحب السؤال لم يتوقف، وإن كان قد تراجع قليلاً إلى كمون مؤقت - «يقين العطش»).

تقدم البدايات جميعها - إذن - التيمات نفسها : قدرية الحب، عدم الاكتراث بالمسار الكرونولوجى للزمن، الانتقال - بحرية - بين عالمى اليقظة والحلم، الواقع والخيال، والتسوية بين محتويات كل منهما، بل والسكنى المفضلة فى عالم الأحلام / الكوابيس (حيث يظهر الحلم بصوره المختلفة فى كل البدايات)، عدم تحقق الحب بصورته المطلقة، والشعور بعدم كمال لحظة القرب والاتصال، ومن ثم يظهر اليأس والألم ومرارة الفقد والفراق والتباعد، ويمتزج النقيضان.

والحضور الدائم لهذه التيمات فى البدايات جميعها يشى بقيمتها الجوهرية فى تشكيل نصوص الثلاثية، وتأسيس بنياتها ومسارات تكوينها، وتضع - فى الوقت نفسه - أمام المتلقى أجرومية خاصة تقود نشاطه التأويلى واستجابته، هنا لا تصبح البدايات «مداخل» توضيحية تعريفية، كما لا تعد «تكثيفاً» تأتى بقية النص تكراراً وتفصيلاً له، ذلك أنها - فى علاقاتها مع بعضها البعض ومع النهايات السابقة عليها - تعلن إلغاء المسار الزمنى كرونولوجياً أو معكوساً

وتقرر «دواماً» قديماً أبدياً، دواماً يضم الماضى والحاضر والمستقبل فى لحظة واحدة، ويحتضن المطلق والنسبى، الفريد والمتكرر، الجوهرى والعرضى (فى ثقة من يعرف. أن هذا اللقاء كغيره من لقاءات الصدفة عبر سنين طويلة سينتهى على أية حال، إلى أن يكون عرضياً عابراً)، دواماً يتحقق ويتواصل عبر فترات الانقطاع والانفصال أيضاً – ما بين بداية وأخرى.

وهنا لا تصبح البداية استكمالاً/ تعاقباً لما سبق (ماض السرد، وخاصة نهاية الرواية السابقة)، ولا تكراراً لمثيلتها (بتضمنهما معاً التيمات نفسها)، بل تغدو البداية (وما بعدها) مشهداً جديداً لعلاقة «ميخائيل» و«رامة» مشهداً فريداً تعاود فيه التيمات نفسها الظهور، لكن فى سياق مختلف نتيجة الجدل المستمر للذات مع نفسها. ومع اللغة.

وهذه الطبيعة الخاصة للبدايات – لاختلاف وظيفتها – فى نصوص الثلاثية تجعل من محاولة التعرف على الحيز النصى الذى تشغله أمراً بالغ الصعوبة.

فنهاية بداية ما تبدو محددة – نصياً – بأداء هذه البداية لوظيفتها، ومن ثم فهى (أى البداية) قد تشغل جملة، أو عدة جمل أو الفصل الأول كله، أو عدة فصول، وبوضوح هذه الوظيفة – والذى يتحقق فى تلك الروايات التى تتخذ من الزمن الخطى إطاراً لها – تكون مهمة رسم حدود للبداية ونهايتها ممكنة بدرجة ما، وإن لم تخل – حتى فى هذه الحالة – من صعوبة؛ نظراً لأنها تشكل عنصراً عضوياً متلاحماً غير منفصل أو مستقل عن غيره من أجزاء الرواية وعناصرها.

إن البداية بمثابة " ... عتبة *threshold* تفصل العالم الحقيقى الذى نقطنه عن العالم الذى يتخيله الروائى ... " (٥٤).

عندما يطمئن القارئ أنه قد تجاوز هذه (العتبة)، ودلف إلى العالم الروائى المتخيل تنتهى البداية. **فتحديد نهاية البداية – فى جانب كبير منه – موكول إلى القارئ ونوعية استجابته للنص – المرتبطة بطبيعة البداية، وتصبح مهمة المتلقى أكثر صعوبة – وأكثر مرونة – عندما يتعلق الأمر بنص يزعزع طمأنينة القارئ المستكين إلى خطية الزمن وتواصله، على نحو ما تحمله بدايات الثلاثية.**

وكما تتبع بدايات الثلاثية النهايات السابقة عليها دون أن تتعاقب معها وتفتقر إليها معلنة «دواماً» لعلاقة «ميخائيل» بـ «رامة»، تأتى بدايات الفصول – فى علاقاتها بنهايات الفصول السابقة عليها فى كل رواية على حده – لتسلك سلوكاً مماثلاً.

فالزمن الحاضر (أى المضارع) يعلن عن وجوده فى بدايات بعض الفصول - دون أن يترك صدارة البداية دائماً للماضى (البسيط)، الزمن الأثير للسرد - حيث يظهر (أى المضارع) فى بدايات الفصول (٣، ٩، ١٠، ١٢ - رامة والتنين. ٣، ٤ - يقين العطش)، بينما يستأثر الماضى ببدايات بقية الفصول فى الثلاثية معنى هذا - مبدئياً فقط - أن الثلاثية لا تروى علاقة انتهت وانقطعت صلتها بحاضر السرد (وحاضر ميخائيل والسارد)، حقاً يهيمن ماضى هذه العلاقة على ذاكرة السارد / ميخائيل، ولكنه ماض يتزامن مع حاضر السارد من ناحية (المضارع يظهر فى صدارة بعض الفصول)، ويحظى باحتمالية تجدده من ناحية أخرى (حيث يأخذ صورة «الماضى المتجدد»[(٥٥)] - كان يفعل - الذى استمر حدوثه فى الماضى، ويحتمل أن ينقطع، ويتجدد بين آونة وأخرى: **بدايات الفصول**:١١، ١٢ - رامة والتنين. ١-الزمن الآخر. ٧، ٨، ٩ - يقين العطش.)، ومن ناحية ثالثة يأتى - غالباً - غير محدد فى دلالته الزمنية على المضى (أى فى صورة «الماضى البسيط» - فعل - **التى تدل على المضى مطلقاً دون تحديده قريباً أو بعيداً ...**:

بدايات الفصول 4، 5، 7، 8، 14 - رامة والتنين. 2، 6، 8، 9، 10، 11، 12، 13 - الزمن الآخر، 1، 2، 5، 6 - يقين العطش.)؛ وهذه الصورة الأخيرة للماضى (أى الماضى البسيط)، وما تتمتع به من حضور بارز فى بدايات الفصول تشى - فى ضوء دلالتها - بعدم تعالق أغلب الفصول (فى بداياتها) بسابقتها (خاصة فى مواضع النهايات)، فى حين يكون تحديد جهة الماضى الزمنية - باستخدام الأدوات والنواسخ والظروف وغيرها - مؤشراً على تعالق الفصول مع بعضها البعض. كما فى بدايات الفصول (3، 4، 5) فى «الزمن الآخر» («عندما عاد من الغورية إلى مينا هاوس ...» ، «كان ميخائيل قد أعد لنفسه إجازة قصيرة، فى القاهرة، يقضيها فى الفندق، آثر ألا ينتقل من مينا هاوس، بعد المؤتمر. واستمر فى غرفته ... » ، «عندما رن التليفون، فى غرفته العلوية فى مينا هاوس، كانت الساعة الثانية صباحاً ...» - الزمن الآخر ص. ٧٥، ١٠١، ١٢٩.)؛ فبمجرد قراءة الجملة أو الجمل الأولى فى بدايات هذه الفصول - المفتتحة بمحددات الجهات الزمنية للفعل الماضى: عندما، كان قد ... ، عندما - يظهر ما يربطها من علاقة، انتقال من مينا هاوس. إلى الغورية، ثم عودة إلى مينا هاوس، فبعد انقضاء الحفلة المنعقدة فى بيت «رامة» بالغورية بناء على دعوتها لـ «ميخائيل» وغيره من الأصدقاء بمناسبة المؤتمر، احتفالاً بأثريى الاسكندرية، يعود «ميخائيل» إلى فندق مينا هاوس، ويبقى به لفترة بعد انتهاء المؤتمر. ويظهر مثل هذا التعالق

في مواضع أخرى : (حديث البِرْكة فى آخر الفصل الأول وبداية الفصل الثانى فى «رامة والتنين» (ص.٢٧ ، 29.) ، **تكرار عبارة** : «... الآن أريد أن أموت فى حضنك/ بين ذراعيك» قبيل نهاية الفصل الثالث عشر وبداية الفصل الرابع عشر فى «الزمن الآخر» (ص. 425 ، 429) ، بدايتى الفصلين الخامس والسادس فى «رامة والتنين» (ص. 108 ، 134) بدايتى الفصلين السادس والسابع فى «الزمن الآخر» (ص. 156 ، 185)؛ مثل هذا التعالق بين الفصول - الذى تظهره قراءة البدايات والنهايات، ويدعمه تحديد جهات الفعل الزمنية - لا ينبغى أن ينظر إليه على أنه نوع من الترابط القوى بين الفصول، وتسلسل وتدرج فى حركة السرد، فمواضعه ليست من الكثرة بحيث تميز نصوص الثلاثية، وبعض هذه المواضع - وهى فى الوقت نفسه أوضحها لوجودها فى نهاية الفصل أو قبلها بقليل وبداية الفصل الذى يليه - لا تدور حول حدث، **ومن ثم لا يمثل التعالق شرطاً للفهم ومتابعة المحكى**، فهى قد تتصل بمشهد وصفى (الفصلان : ١ ، ٢ - رامة والتنين).

ومن الملاحظ أن أغلب نهايات الفصول فى الثلاثية إنما تكون من قبيل : الوصف ، الرؤيا / الحلم (نهايات الفصول : ١ ، ٤ ، ٥ ، ٨ ، ١٠ ، ١٢ - رامة والتنين. ١ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٤ - الزمن الآخر. ٣ ، ٤ ، ٦ ، ٧ - يقين العطش)؛ وهذه المشاهد الوصفية من شأنها أن تشكل إيقافاً (وقفات) لزمن الحركة السردية، ومنها ما يحيل إلى بداية الفصل، أو إلى عنوانه [ففى مشهد النهاية فى آخر الفصل الأول من «رامة والتنين» تبرز «البجعة السوداء» كأوضح مفردات هذا المشهد، وقد وقفت تحت السور الحديدى أمام مائدة « ميخائيل » و«رامة» فى الكازينو، ويغوص «ميخائيل» فى مياه البركة، محتضناً البجعة إلى صدره، وقابضاً على عنقها بقوة، دون أن يصدر عنها صوت طلباً للخلاص والحياة: «ميخائيل والبجعة» نهاية للفصل وعنواناً له - (رامة والتنين ص. ٥ ، ٢٧ ، ٢٨) كما أن «الجسد الملتبس» العصى على الذوبان والتلاشى، والذى لا يتحول إلى طلل مقفر، بل تتجاور فيه الهبات والأمجاد وتتناغم، هذا الجسد هو موضوع نهاية الفصل الثالث وبدايته وعنوانه أيضاً فى رواية «يقين العطش» (ص. ٦٧ ، ٩٦ ، ٩٧)؛ ويظهر الأمر نفسه فى الفصول : ٤ ، ١٠ ، ١٢ - رامة والتنين . ١ ، ٧ ، ٨ ، ٩ - الزمن الآخر، ٦ ، ٧ - يقين العطش].

فهى (أى المشاهد الوصفية) توقف - بل تلغى - ما يمكن أن يكون بين الفصول من تواصل زمنى، وتجعل من الفصل ما يشبه الوحدة المستقلة (والملتفة أحياناً حول نفسها).

قد تكون هذه المواضع (نهاية الفصل وبداية تاليه) نقلاً لأقوال أو حوارات (الفصلان : ١٣، ١٤ - الزمن الآخر).

ويمثل نقل الأقوال (باستخدام الأفعال: قالت / قالت له ، قال ، قلت) بداية لعدد غير قليل من فصول الثلاثية (٨، ٤، ١٤ - رامة والتنين: ٢، ٨، ١٠، ١١ - الزمن الآخر: ٢، ٤، ٥ - يقين العطش) بل يعد بالفعل الظاهرة الأسلوبية الأوسع انتشاراً في نصوص الثلاثية.

فالحوار بين «ميخائيل» و «رامة» لا يكاد ينقطع، يلتقيان فيدور بينهما الحديث، وتغيب «رامة»، ويستمر حديث «ميخائيل» - ونداؤه - إليها في نفسه ، وتظل ذاكرته تردد كلماتها على مسامعه؛ وبذلك لا يصبح الفعل (قالت / قال) في بداية الفصل استكمالاً لحوار سبق وانقطع مع نهاية الفصل السابق، ومن ثم علامة على اتصال الفصلين وتعالقهما، بل هو بالأحرى استمرار لحوار دائم - علاقة أبدية - يتخطى حدود الزمن والواقع والكتابة، يواجه به القارئ دائماً حتى يألفه دون أن يتوقعه، أي يتوقع ظهوره أو توقفه (المؤقت).

إنه حوار يستوعب التجربة / العلاقة بأسرها، ويغطي مساحات واسعة من السرد، يبدأ ويمتد، ويتوقف، يحقق للتجربة «دواماً» لا تتابعاً. إنه (أي الحوار) هو نفسه الذي يفصل بدايات تلك الفصول التي بدت متعالقة ، بإعلانها عودة «ميخائيل» من الغورية إلى مينا هاوس مرة أخرى وقضائه بها فترة إجازة، فـ «ميخائيل» الذي فضل البقاء في غرفته بفندق مينا هاوس بعد المؤتمر لقضاء إجازة قصيرة في القاهرة، والذي قرر «فراراً» من «رامة». استعد لأن يكون فراراً دائماً، وظل خلال أيام أربعة يتجنب البقاء في الفندق، يخرج مبكراً جداً، ولا يعود إلا آخر الليل، رغم أن موظف الاستقبال يخبره بأنها اتصلت به أكثر من مرتين أو ثلاث كل يوم، وتركت رقمها واسمها، وترجو أن يتصل بها؛ «ميخائيل» الذي فعل هذا في بداية الفصل الرابع - بالطبع بعد عودته مباشرة من حفلة الغورية التي كانت عشية انتهاء المؤتمر - هو نفسه الذي يظهر في الفصل الثالث - بدايته التي تعلن عودته من الغورية إلى مينا هاوس - وقد دخل في حوارات مع «رامة». ومع صديق يدعى «مصطفى»، ويذهب معها إلى ميدان الحسين، ويجلسان معاً في القهوة العالية بدرجتين عن الأرض ويلتقيان فيها بـ «بشاى إبسخيرون» - تلميذ «ميخائيل» القديم في معهد الآثار القبطية، وتتداعى الحكايات والمناقشات، وتدعوهما للعشاء في مطعم في أرض شريف، ثم يظهر خطاب بتاريخ قديم تبعث به أخت «ميخائيل» إلى أبيها، ويجلس «ميخائيل» إلى «رامة» على الصوفا متذكراً أولى

أيامهما فى الاسكندرية، ورحلتهما بعد كوبرى النزهة على المحمودية، والدبة الصغيرة التى اشترياها لها من دكان فى المنشية الصغيرة؛ **كل هذه الحوارات والتفاصيل تقع بين تلك البدايات التى بدت - للوهلة الأولى - متعالقة ومتتابعة.**

تعلن بدايات الفصول - إذن - «حضوراً» دائماً لعلاقة «ميخائيل» و«رامة»، حضوراً يضم الماضى والحاضر فى لحظة واحدة. ليس الماضى مجرد ذكرى، كما أن الحاضر ليس منطلقاً منه يعاود «ميخائيل» (أو السارد) الرجوع مراراً إلى الماضى. بل إن الحاضر (أو المضارع) - على قلة مواضعه فى البدايات - إنما يأتى ليؤكد تواصل الماضى وحضوره فى هذه اللحظة الحاضرة (الآن) رغم كل شئ. [«حى الغداة برامة الأطلالا، رسماً تحمل أهله فأحالاً، أهذا ما أفعل؟ لكنه لم يحل، رسمها. هذه الأطلال صروح مازالت، شامخة وقائمة الأركان، حتى إن كان أهلها قد رحلوا عنها. رامة مازالت ... » - يقين العطش (ص. 67)]. **إنه تواصل توهم بعض بدايات الفصول بتسلسله وتعاقبه، ولكنه غير ذلك. إنه متحقق دائماً، لا يكترث بالبدايات والنهايات.**

تبدو علاقة «ميخائيل» و«رامة» - على نحو ما تؤكده البدايات والنهايات - علاقة بلا تاريخ، لا بداية لها - على وجه التحديد - ولا نهاية، ولا تشهد تطوراً أو تحولاً ما بين فترة وأخرى تالية لها. إنها - بذلك - تأخذ «مساراً» تنتفى حدوده ومعالمه، دون أن يفقد - بالطبع - حركته واتجاهه، فهو مسار خاص، متداخل ومعقد، لا يسلك طريقاً مستقيماً ومعهوداً طالما أنه لا يعرف بداية أو نهاية أو تطوراً ما. ويمكن التعرف على هذا المسار وحركيته بتأمل البنية الزمنية لروايات الثلاثية. يتحقق ذلك - أولاً - بالتوقف عند أبرز تلك المشاهد / الوقائع التى تبدو - للوهلة الأولى - أكثر سعة وأوضح استمرارية من غيرها على المستوى السردى، ثم بتعميم الإجراء - بعد ذلك - واستكماله فى مجمل أجزاء الثلاثية.

- نموذج (1) :

« كان ميخائيل قد أبرق إليها بميعاد وصوله، وبينما يمضى به الطريق، وهو / مهدود من اللهفة والتخبط بين الأحلام والمفازع، يصور لنفسه ماذا يفعل إذا لم يجدها فى انتظاره، إذا خذلت ميعاده ... ويعود فتنتفى عن نفسه المخاوف ... سوف يجدها فى المحطة ... وجاءته الصدمة الأولى، خفيفة ولكن منذرة، تحمل فى طياتها التهديد. لم يجدها. وسأل عنها، فى الاستعلامات، والمعاون، وناظر المحطة ... ذهب فى حمى اللهفة يتلمس خبراً أى خبر، فى غرفة مباحث المحطة... هل

حدثت لها حادثة؟ ماذا جرى؟ ... ينتظر فى غير جدوى صوتاً ينبئه أنها هنا، إنها فى الفندق الذى لم يسمع به قط، فى زيزينيا، بعد شارع أبو قير. كانت قد رسمت له خريطة صغيرة، فى مذكرته، بالعنوان ... ثم يبحث عنها على الباب فى ساحة المحطة التى بدت له خاوية، بشكل غريب، وعند موقف سيارات الأجرة. لا شئ. لا شئ.

قالت له، فيما بعد.. كنت وصلت، منذ دقائق، من منطقة الآثار فى دير مارمينا، فطلبت منهم فى المحطة أن يكتبوا لك رسالتى، اتصلت بناظر المحطة بالتليفون أسأل، مرتين، وأخذت حيطتى فطلبت منهم أن يضعوا / رسالتى تحت حرف الميم ، وتحت حرف الياء .. وتحت حرف اللام. قال لها، بيأس، لا يعرف إن كان أى شئ قد حدث فعلاً أم لم يحدث: بحثت عنك تحت كل الحروف. لم أجد شيئاً...ثم وصلت به سيارة الأجرة إلى العنوان ... سأل عنها... لا .. نأسف، لا يوجد ... كان معه عنوان آخر، فى سيدى بشر، ورقم تليفون، قالت إنه عنوان ابن عمها. يذهب إليه الآن؟ .. ماذا حدث؟ ... هل عادت؟ لا ، بل كانت تحذره من طرف خفى أنها لن تجئ قط ما لم تحدث كارثة كونية، أو تقع الحرب. لم تكن تنوى المجئ قط. وأخيراً، وقد حزم أمره على أن يستسلم بأى ثمن لهذا العنوان الأخير الذى لم يعد هناك غيره والذى يتطوع به رجل غريب، فندق أو لوكاندة فيكتوريا، فى داخل زيزنيا... ويدق الجرس ويشير إليه / وجه لطيف أن يدفع الباب. وهو يهم بأن يسأل عما إذا .. وفجأة، فى هذا العنوان الذى جاء بالصدفة البحتة، يسمعها هى، تهتف بصوت خافت : ها هو ذا.. أخيراً.

وتقبل عليه، هى، هى، فى غمار هذا الهوس الذى لا يصدق ... وما أسرع تدفقها بالحديث الذى لا ينتهى كيف أنها انتظرته، كيف تركت عنوانها الجديد فى العنوان الآخر، كيف أكدته مرة ومرة، كيف سألت هنا وهناك، كيف اتخذت كل حيطة، كيف تحدثت إلى المحطة بالتليفون كيف قضت ليلة فى استراحة الآثار فى العامرية، كيف سافرت وعادت، كيف رأت الطبيب وستراه، كيف جاءت اليوم بعد الظهر فقط ، بالقطار، كيف أرسلت إليه رسالة فى استعلامات المحطة ... كيف حجزت له غرفة على أى حال.

ويصعد على السلالم الضيقة، وراءها .../... قالت له، فما بعد، وهى تتذكر: كان يبدو عليك أنك مرهق، ومشدود وضائع كل الضياع.

عرف بالصدفة، فيما بعد، أن رقم التليفون الذى كان عنده مغلوط ، مع أنها كررته أمامه مرتين، وهو يكتبه. كانت تطلب الرقم، مرة وهو يقف ينتظرها، فإذا به يكتشف، فجأة. أن ثم رقماً يتبادل مكانه مع آخر، وسألها، وصحح الخطأ حيث لم تعد ضرورة لتصحيحة على أى حال. الخطأ؟ وعرف أيضاً أن العنوان الآخر الذى كان معه ناقص/هكذا كانت لحظاته الأولى فى المدينة التي قالت له أنها مدينتنا.

عندما صعد آخر السلالم الضيقة، وفتحت له باب غرفتها، وجد نفسه فجأة معها، وحدهما...

لم يكن يستطيع أن ينسى وهو يقول لنفسه هاهى ذى الآن بين ذراعيك، معك، وحدك، ماذا تريد ؟ لم ينس أن كل شئ ربما كان قد جاء بالصدفة البحتة .../

قالت له : نلتقى بعد دقائق، سأذهب إلى غرفتى. تكون أنت قد استرحت قليلاً، وغسلت وجهك.. إلى آخره .. لابد أنك متعب جداً من السفر»

{رامة والتنين ص. ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢}

- نموذج (٢) :

« قالت له: تتعشى الليلة عندى، دعوت مجموعة من الأصدقاء/ بمناسبة المؤتمر، احتفالاً بأثريى فى الاسكندرية. ستأتي طبعاً ؟ ...

قال لها: كنت قد كتبت لك رسالة، وأنا فى الاسكندرية، طويلة وصعبة وسخيفة.

قالت : هاتها معك الليلة، فى الحفلة .../...

قال : كان اليأس بريئاً وشديد السذاجة وبعيداً فى الخلف، وهى تلح فى الدعوة لحفل العشاء فى بيت درب الشعرى اليمانية الذى لم أكن أعرف أين هو، ولا ما هو .../...

قال مصطفى بضحكته الطلقة .../... :

-يا جماعة .. نحن تهنا خلاص.. يا لله نرجع ؟

كانوا يضربون فى الغورية من زمن الآن، تدور بهم الأزقة والشوارع ...

قال أحمد، بصوته الخفيض :نتكلم فى التليفون. نرجع لماذا ؟ .../...

انفتح الباب عن عالم مفاجئ، بعد طرقة صغيرة عبروها تحت أنوار مسرجة مملوكية الطراز..

كانت الغرفة الفسيحة القديمة البناء دافئة ببخار الحديث والأكل والشرب، وتموج بلغط الناس والحركة .../...

قال لها : أحضرت لك الرسالة الطويلة التى كنت كتبتها لك فى إسكندرية.

فأخذتها منه بخفة، دون أن يلحظ أحد .../...

وانفتح الباب الخشبى الثقيل المنحوت عن ضيف الشرف، عباس فؤاد وزير الثقافة الأسبق وزوجته. وخطر لميخائيل أنه كان من نجوم المؤتمر ولكن الاهتمام الرسمى به كان فى اتجاه التجاهل .../... بعد الغنوة بدأوا ينزلون، قام ميخائيل وقال لمصطفى، همساً: لا تنزل من غيرى، لا تتركنى هنا ... كأن حياته نفسها- أيا ما كانت حياته - تتوقف على فراره،/عندما عاد من الغورية إلى مينا هاوس، كان الفجر قد أوشك أن يطلع ...

التاكسى يقطع به المدينة الخاوية، وفى نفسه بعد صخب الحفلة وزحامها. كان مغلقاً من الداخل. هاهو قد أعطاها رسالته الطويلة القديمة - خفية عن الناس وعلى مرأى منهم فى وقت واحد- ولم يكن يظن أبداً أنها ستتلقاها .../ وعندما نام بسرعة، فى غرفته بالفندق كان نومه عميقاً ومصمتاً .../

كان ميخائيل قد أعد لنفسه إجازة قصيرة، فى القاهرة، يقضيها فى الفندق. آثر ألا ينتقل من مينا هاوس، بعد المؤتمر، واستمر فى غرفته ...

بعد الحفلة لم يشأ أن يقرأ النخب الحار غير المعلن بينه وبينها، وأوى إلى الصمت الذى يألفه.../ وخلال أيام أربعة، كان يحرص، بنوع من الاستمتاع المقلوب على وجهه، أن يتيقظ من نومه مبكراً جداً ويخرج من الفندق بسرعة، ويقضى نهاره كله وجانباً كبيراً من ليله فى الخارج، وكان موظف الاستقبال فى آخر الليل يعطيه مفتاحه مع الإشارات التليفونية التي جاءته وفيها رقمها واسمها وأن يتصل بها من فضلك، مرتين أو ثلاثاً أو أكثر كل يوم. فلا يفعل شيئاً... وتنبه، فيما بعد، وقال لها، أن قلبه، وجسمه، فى موات غريبين عنه .../ عندما رن التليفون. فى غرفته العلوية فى مينا هاوس، كانت الساعة الثانية صباحاً ، قبل أن يسقط فى نومه تماماً ... كان يعرف أنها على الطرف الآخر.. وجد أن عزماً بالرفض، قد انعقد، على الرغم منه وبرغبته معاً، ولا نقض له الآن .../كان الرنين، فى صمت نومه، عالياً ، مصراً ... نهض، دون إرادة تقريباً، يستجيب دون تفكير للنداء اللجوج، وخامة صحوه المختلط المعالم.../...

كان الصوت مكبوح الحرارة وهى تقول، مباشرة دون تحية :

-لماذا لا ترد على التليفون ؟ ...

قالت : إذا كنت لا تريد أن تكلمنى، قل لى ببساطة. فأعرف.

وفجأة تكسر صوتها، واختنق، يغالب الدموع ...

... وانكسر فيه عزم لم يكن يعرفه، وتحدر، وسقط ...

ثم قال بسرعة: اسمعى .. سأكون عندك بعد دقائق ... »

{الزمن الآخر ص.١٥٦،١٥٥،١٢٩،١٠٢،١٠١،٧٦،٧٥،٥٣،٤٦،٤٠،٣٧،٣٦،٢٩،١٤،١٣}

- نموذج (٣):

« كانت قد قالت ، فى جلستهما مع نور الدين الضبع، فى كازينو كليوباترا :

-إننى مدينة له أبدياً ، لأننى من خلاله تعلمت أن أقبل نفسى. كنت من قبل أمقت نفسى.../...

كان قد قال لأعز أصدقائه - نور الدين - أنه يريد أن يقابله بها ، يريده أن يعرفها ... ودهش صديقه قليلاً - كما أحس هو - ولكنه وافق على لقاء ثلاثى فى كازينو كليوباترا.

قالت أنها مدينة له أبدياً، وكل ذلك، ولم يقل هو شيئاً... كان نور الدين يعرف قصة آلام صديقه، كلها، وينصحه - أحياناً - ضدها، قال له مرة :

-لماذا تتصور قط أنها تحرص عليك، فكر قليلاً. أنت لا تساوى شيئاً عندها، ولا فى سوق الرجال على أى حال، لا مال، ولا مركز الآن بعد أن تركت الوزارة والهيئة وأصبحت يعنى - مثلي - مجرد مستشار.../...

أما الآن، على البحر، فقد دخل معها نور الدين فى حديث تقنى طويل ومفصل ... عن أساليب صنع الحب ... وأوضاعه ...

وانتبه فوجدهما يتبادلان حديثاً تقنياً عن الأوبرات ... كانا قد غرقا، لحظة، فى استرجاع ذكريات وفى مناقشات .../...

قالت لنور الدين عندئذ: أنها كسبت وزناً - كما يقال - امتلأ جسمها ثلاث مرات فى حياتها، منها الآن، هذه المرة ومنها عندما اعتزلت العالم تسعة أشهر كاملة ... والمرة الثالثة عندما طلقها حسن ...

سـألته بعـد ذلـك، مـرة واحـدة أو مـرتين : كيـف حـال صـديقك ؟ مـا اسمـه ؟ نـور.. نـور الـدين؟...يومهـا، فـى كـازينو كليوبـاترا أفاضـت فـى شـرح مـا أسمتـه ظـاهرة سمر/ وجدى الراقصـة الشهيرة، وفى وصف جسمها، وابتذالها...

هل كانـت تحدس، ببصيرة العرافـات، أن هذا الفسـاد، هذا التفسخ، يلبس أبيض ومـن خلـف الحجاب والخمار، سوف تحاضر الراقصة فى "فلسفة" الموت وعذاب القبر والثعبان الأقرع.

كانـت وهـى تتكلم ترفـع ذراعهـا المدملجـة البضـة السمراء، علـى رسـغها أسـورة فضيـة كثيفـة النقوش، سميكة، يعرفها من أيام شارع الشعرى اليمانية .../...

قال لنفسه، فى قسوة غير مبررة، كأنمـا أسدت إليه مكرمة، أو لعلها أوفت حقاً عندمـا قـالت لصديقه أنها مدينة له – هو – أبدياً ، لأنه قبلها كما هى ، وعلمها كيف تقبل نفسها .../...

ثـم جـاءت منـال، وقد كـبرت الآن ، تزوجـت ، وخلفـت عـزة ، ومـات زوجهـا فـى حـرب ٦٧، وتزوجـت مـرة أخـرى وخلفـت أخـاً لعـزة ، منـال البنـت الغريـرة التي دخلـت عليهمـا مـرة – وهـى فـى الثانويـة العامـة، زمـان – وهـى ترفـع قميصـها الـداخلي البنـاتي ... انكسـفت راجعـة وهـى تشـهق ... أصبحت الآن امرأة ضربتها السنوات والتجارب ... هبت عليه رائحة سريرها الطفلي تقريباً، عندما كانت صبية بعد، كـان قد آوى إلى غرفتها ذات ليلة، لماذا لم تكن هى فى البيت ليلتهـا ؟ ولماذا دعته رامة إلى ذلك البيت قرب الفجر، بعد سهرة طويلة من العمل فى مطبعة الخواجا يني باكوميديس... واكتشف بعد ذلك أن زوجها كـان فـى البيت ليلتهـا ... متى كـان ذلك – أسئلة كلها لا إجابة لهـا – قال – ربما فى أولى سنوات السبعينيات؟

رحب نور الدين بمنـال – التى هبطت على الجلسة على غير انتظـار – /كعادته ... ثم دعانـا جميعاً على الغذاء ...

كان نور الدين فى غمار الحديث ... قد طلب منها عنوان بيتها. فى شارع الشعري اليمانيـة كان ذلك، أم على كورنيش المنيا ؟ وبشكل أو آخر لم يحدث، ربما لمجرد أن أحداً لم يكن جـاهزاً بورقـة أو قلم، وربما لأن أحداً لم يكن جاهزاً لمغامرة غرامية معقدة العقابيل فيما يبدو، قـال لنفسه، وهـو يذكر ذلك كله ربما بأقوى مما يذكره أى أحد ، وربما لسبب آخر.»

{يقين العطش ص. ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨}

تمثل هذه النماذج الثلاثة – والتي كان طولها من ناحية ، وإعمال الحذف من ناحية أخرى أمراً لا بديل عنه من الناحية المنهجية لتأمل المسار الزمني واختبار حركيته – بالإضافة إلى نماذج أخرى قليلة (٥٦) – أكثر مشاهد / وقائع الثلاثية تمتعاً بالاستمرارية والتواصل ، وبوحدة موضوعها وانغلاقه – أي دونما انتقالات وانقطاعات مباغتة؛ هذا على الأقل ما يظهره التأمل المبدئي للنماذج بشكلها المقتبس أعلاه – أي بما وقع فيها من حذف مقصود لن يتم تجاهله. فعلى امتداد عدة صفحات – أي عدد هنا من الصفحات لن يكون قليلاً ، لأن هذه النماذج أكثر مشاهد الثلاثية سعة – يصور النموذج ١ (ص. ٦٦ -٧٢) **محاولات « ميخائيل» العديدة بحثاً عن «رامة» عقب وصوله مباشرة إلى المحطة**، فهو عندما لم يجدها فى انتظاره رغم أنه قد أخبرها بميعاد وصوله، يبدأ فى البحث عنها، يسأل الاستعلامات، المعاون، ناظر المحطة، مباحث المحطة، يبحث عنها خارج المحطة، وعند موقف سيارات الأجرة، وينتقل بسيارة أجرة إلى فندق فى زيزنيا بعد شارع أبو قير كانت قد أعطته عنوانه، كما أعطته أيضاً عنوان ابن عمها فى سيدى بشر، فيذهب إلى هناك، لكن كل هذه المحاولات دون جدوى، وأخيراً لم يعد أمامه سوى عنوان أخير، تطوع به رجل غريب، لوكاندة فيكتوريا داخل زيزنيا، وهنا يجدها، ويلتقى بها؛ بينما يصور نموذج ٢ (ص. ١٣-١٥٦) **حفلة عشاء في بيت «رامة» وما أعقبها من محاولة «ميخائيل» الفرار منها.**

فـ «رامة» تدعو «ميخائيل» ومجموعة من الأصدقاء لحفلة عشاء فى بيتها بدرب الشعري اليمانية، بمناسبة المؤتمر احتفالاً بأثريى الاسكندرية، ويتوجه « ميخائيل » ومعه «أحمد» و«مصطفى»إلى الحفلة، وبعد معاناة تشبه التيه يصلون إلى بيت «رامة» الذى يموج بحركة الضيوف وحديثهم، وبعدهم بقليل يصل ضيف الشرف «عباس فؤاد» وزير الثقافة الأسبق وزوجته، وفى نهاية الحفل أخذ الضيوف ينزلون، وحرص «ميخائيل» ألا يبقى فطلب من «مصطفى» أن يصحبه معه، فقد عقد «ميخائيل» عزماً على البعد والفرار، ويعود من الغورية حيث بيت «رامة» إلى فندق مينا هاوس الذى بقى فيه بعد انقضاء المؤتمر، مانحاً نفسه إجازة قصيرة فى القاهرة وحتى يتفادى «ميخائيل» لقاء أو اتصالاً بـ«رامة»، يحرص على ألا يتواجد فى غرفته وقتاً طويلاً إلا فترة نومه القصيرة، فهو يستيقظ مبكراً، ويسرع بالخروج ، ويقضي نهاره وجزءاً كبيراً من الليل خارج الفندق ولا يستجيب «ميخائيل» لاتصالات «رامة» التليفونية، نهاراً كما يخبره موظف الاستقبال عند عودته، أو ليلاً عندما يرن التليفون فى غرفته قبل أن يسقط فى النوم، وأخيراً ودون إرادة منه تقريباً

يستجيب لها، ويرد على تليفونها، وببكائها يؤكد لها أنه سيكون عندها بعد دقائق؛ أما النموذج ٣) (ص.٤١-٤٨) **فيصور لقاء ثلاثيا في كازينو كليوباترا يجمع بين «رامة» و«ميخائيل» وصديقه «نور الدين الضبع»،** بناء على رغبة «ميخائيل».

فى هذه الجلسة يدور الحديث بين «رامة» و «نور الدين»، ويتشعب، تعلن هى أولاً عن امتنائها لـ «ميخائيل» لأنها من خلاله تعلمت أن تقبل نفسها ، ثم يدخلون فى حديث عن أساليب صنع الحب وأوضاعه فى الآداب المختلفة ، وعن الأوبرات ..، وتحكى هى عن المرات الثلاثة التى زاد فيها وزنها، وعن الراقصة «سمر وجدى» واصفة جسمها وابتذالها. وتنضم إلى هذه الجلسة على غير انتظار «منال» ابنة «رامة» ، ويبادر «نور الدين» بدعوتهم جميعاً على الغداء، وأثناء ذلك يطلب «نور الدين» من «رامة» عنوان بيتها.

هذه القراءة السابقة التى تصر على التقاط تلك العلامات التي تجعل من النموذج / النص نسقاً متواصلاً يعتمد منطق التتابع والسببية - يعد الحذف من بين هذه العلامات خاصة فى النموذج (٢) حيث يصل إلى أكثر من عشرين صفحة فى أكثر من موضع؛ هذه القراءة إذ تسعى إلى اختزال العلامات المشوشة للتواصل، أو تأويلها، فهى تشوه النص. وتفقده جمالياته الخاصة به.إنه (أى النص) **إنما يتأسس على بنية غاية في التعقيد والتشابك والتداخل، لا تسلك مساراً خطياً واضحاً ومتواصلاً (باتجاه المستقبل أو الماضى)، بل تتخلق بتدمير بنية التتابع والتسلسل من ناحية ، وبإلغاء أى تمايز بين اللحظات (أو المشاهد) من ناحية أخرى.**

في النماذج السابقة تتزامن لحظات الزمن المختلفة، تتداخل وتتشعب وتختلط بلا تمايز يستعيد بعضها بعضاً، ولا تكف عن المعاودة والتكرار من غير انتظام، بل تتناقض وتمحو بعضها.

فنموذج (١) يبدأ بالماضى البعيد(كان قد أبرق..) ، ومنه إلى الحاضر (يمضى..، يصور..)، ثم إلى المستقبل على سبيل الاستشراف (أو الاستباق) الذاتى (إذا لم يجدها.. ، إذا خذلت..)، يقوم به عقل «ميخائيل» فى حالة عدم لقائه بـ«رامة» ، وسرعان ما يعود إلى الحاضر) يعود، تنتفى..) ليندفع نحو استباق جديد مناقض لسابقه (سوف يجدها..)، ومن المستقبل البعيد حيث يمنى « ميخائيل » نفسه بالعثور على «رامة»، يعود باتجاه الماضى، ماض بسيط غير محدد. لكنه قريب الصلة بزمن وصول «ميخائيل» - زمن السرد الأول (أو الحكاية الأولى - كان قد أبرق..) فهى عودة وليس استعادة (أو استرجاعاً) (ذهب يتلمس..)، بعدها يحدث استرجاع ذاتى (هل



حدثت لها حادثة؟ ماذا جرى ؟)، ثم العودة (ذهب ينتظر..)، ومنها يرتد إلى ماض بعيد على سبيل الاسترجاع (كانت قد رسمت ...)، ومنه إلى الحاضر (يبحث ...)، وقبل أن يعود إلى الماضى حيث محاولات البحث عن «رامة»، يقوم باستباق مزدوج يرده إلى ماض بعيد (قالت - فيما بعد - كنت وصلت .. طلبت اتصلت..أخذت...طلبت.. بحثت.. لم أجد ..)، بعدها يعود إلى الماضى (وصلت به سيارة الأجرة.. سأل.. كان..)، ثم يسترجع ما قالته «رامة» بخصوص العنوان الآخر فى سيدى بشر (قالت إنه عنوان ابن عمها)، وينتقل إلى الحاضر(يذهب..)، ثم يقوم باسترجاع ذاتى (ماذا حدث ؟ هل عادت ؟)، يعود بعده للحاضر (لا..)، لينتقل سريعاً إلى الماضى؛ ليمارس استرجاعاً مزدوجاً يحمله إلى المستقبل (كانت تحذره .. أنها لن تجئ ..)، ثم إلى الماضى (لم تكن تنوى..) فيما يشبه الاسترجاع الذاتى، ومن الماضى القريب المنتهى بالحاضر (قد حزم..) يصل إلى الحاضر (يتطوع.. يدق.. يشير.. يهم.. يسمعها.. تقبل عليه.. لا ينتهى..)؛ ووسط هذه اللحظات الحاضرة تحدث عودة سريعة إلى الماضى (جاء بالصدفة البحتة..)، وبعد هذه اللحظات تتتابع الاسترجاعات التى يحفل بها حديث «رامة» (انتظرت.. تركت..أكدت.. سألت.. اتخذت.. تحدثت.. قضت.. سافرت وعادت، رأت.. جاءت.. أرسلت.. حجزت..)، وفى هذا الحديث يتم أيضاً استشراف المستقبل (ستراه - أى الطبيب)، ثم عودة إلى الحاضر حيث يلتقى «ميخائيل» بـ «رامة» (يصعد..)، يعقبها استباق يرتد إلى الماضى (قالت له - فيما بعد - وهى تتذكر..) ، ثم استباق فى الماضى يرتد به إلى ماض أبعد (عرف - فيما بعد - أن رقم التليفون الذى كان عنده.. كررته..) ، ويتحرك قليلاً إلى الأمام داخل هذا الماضى (كانت تطلب .. فإذا به يكتشف.. سألها وصحح الخطأ..)، ويتكرر الاستباق الاسترجاعى (عرف أن العنوان الذى كان معه..)، ويعود إلى الماضى، ماضى الاسترجاعات المتتابعة السابقة وما قبلها (كانت.. قالت.. صعد.. فتحت.. وجد.. لم يكن يستطيع.. لم ينس.. كان قد جاء..)؛ بعض هذه الأحداث الماضية (وصعد السلالم الضيقة) سبق منذ قليل أن قدم على أنه يقع فى نطاق الحاضر (ويصعد السلالم الضيقة)، وبعضها (فتحت له باب غرفتها) سيروى على أنه استشراف (نلتقى بعد دقائق، سأذهب إلى غرفتى، تكون أنت..)

نموذج (٢) يبدأ بالمستقبل البسيط(تتعشى الليلة عندى)، ثم يرتد إلى الماضى (دعوت..) ومنه مرة ثانية إلى المستقبل (ستأتى..)، ثم يوغل فى الماضى - ماض بعيد (كنت قد كتبت..) ليعود إلى المستقبل (هاتها الليلة..) ، ثم يسترجع ذكرى هذه الدعوة الموجهة من «رامة». فما كان منذ

قليل فى حيز الحاضر أو المستقبل لم يلبث أن أصبح ذكرى (كان اليأس.. وهى تلح فى الدعوة..) ويترك الذكرى والاسترجاع ليتأرجح ما بين الماضى (البسيط والبعيد) والحاضر: (قال مصطفى : يا جماعة..) (تهنا..) (نرجع..) (كانوا يضربون فى الغورية منذ زمن.. تدور بهم..) (نتكلم..نرجع..) (انفتح..كانت الغرفة دافئة.. وتموج.. أحضرت.. كنت كتبتها.. أخذتها.. انفتح.. خطر.. كانوا.. بدأوا ينزلون.. قام..) (لا تنزل.. لا تتركني.. تتوقف..) (عاد.. كان الفجر قد..) (يقطع..) (كان..)؛ وأثناء هذا التأرجح أو التقلب يسترجع ماضياً سابقاً على الحفلة والدعوة إليها (الرسالة التي كنت كتبتها لك فى إسكندرية ، عباس فؤاد كان من نجوم المؤتمر..)، ومن الماضى يستشرف المستقبل - استباق ذاتى (قد أعطاها .. لم يكن يظن ستتلقاها..)، ثم ينتقل من الماضى (نام.. كان..) إلى ماض أبعد منه، أى سابقاً عليه (كان قد أعد.. آثر ألا ينتقل.. ، استمر.. لم يشأ أن يقرأ.. آوى..)، ويشهد الماضى أفعالاً متجددة أو مستمرة (كان يحرص أن يتيقظ.. ويخرج .. ويقضى.. كان موظف الاستقبال يعطيه..)، لا تلبث أن تفضى إلى الحاضر (لا يفعل شيئاً)، وينتقل إلى المستقبل عبر الماضى (تنبه فيما بعد..)، يعود بعدها إلى الماضى (رن.. كانت.. كان يعرف..وجد..)، ويبرز الحاضر فجأة (لا نقض له الآن)، ليعاود الماضى بعدها الظهور(كان.. نهض.. كان..) ، ويبدأ التأرجح بين الحاضر والماضى(تقول.. لا ترد.. إذا كنت.. قل.. أعرف..) (تكسر.. اختنق.. انكسر.. لم يكن.. تحدر. سقط..)، ليعلن استقراراً للحاضر (اسمعى..)، ينطلق منه للمستقبل (سأكون..).

نموذج(٣) يبدأ بالماضى البعيد (كانت قد قالت.. تعلمت ... كنت أمقت..)، ثم يسترجع ماضياً أسبق منه (كان قد قال.. دهش.. أحس.. وافق..)، ثم عودة إلى الماضى الذى ابتدأ به، بل إلى الكلمات نفسها، لكن هذه المرة على سبيل حكاية الأقوال لا نقلها (قالت أنها مدينة له أبدياً لم يقل..)، ويتحرك فى إطار الماضى حركة متجددة، لكن أيضاً قبل زمن البداية - بداية النموذج - اللقاء الثلاثي فى كازينو كليوباترا (كان يعرف..) ، وينتقى قولاً / حدثاً من هذا الماضى ينقله مباشراً - باستخدام المضارع (قال له مرة : تتصور.. تحرص.. فكر.. لا تساوى شيئاً.. لا مركز الآن بعد أن تركت الوزارة والهيئة.. أصبحت مجرد مستشار..)، ويتوقف عن الاسترجاع والتذكر ليعايش لحظته الحاضرة - لحظة اللقاء الثلاثى، والتى سبقت حكايتها على أنها ماض بعيد (أما الآن على البحر) ، وتمتد اللحظة الحاضرة ليصبح لها ماض ، ماض داخل الحاضر ، أو ماض قريب الصلة ومتداخل مع الحاضر (دخل.. انتبه فوجدهما.. كانا قد غرقا.. قالت عندئذ..) ، ويسترجع ماضياً

أسبق (كسبت.. امتلأ. اعتزلت.. طلقها..)، ويقفز باتجاه المستقبل (سألته بعد ذلك مرة أو مرتين) ليعود منه إلى الماضى القريب من الحاضر (يومها فى كازينو كليوباتر، أفاضت فى شرح ما أسمته سمر وجدى)، ومن هذا الماضى يستشرف المستقبل (هل كانت تحدس أن هذا الفساد سوف يلبس.. سوف تحاضر..)، ليعود إليه سريعاً (كانت ترفع..)، ليرتد إلى ماض بعيد (أيام شارع الشعرى اليمانية)، ويتحرك فى إطار الماضى على سبيل الاسترجاع الذاتى متذكراً لحظة البداية (قال لنفسه كأنما أسدت ..أوفت ..عندما قالت لصديقه أنها مدينة له - هو- أبدياً لأنه قبلها. علمها..)، ويعاود الماضى القريب من الحاضر الظهور (جاءت منال، قد كبرت الآن)، ليستدعي بعدها ماضياً بعيداً (تزوجت.. خلفت.. مات زوجها فى حرب ٦٧.. تزوجت مرة أخرى.. خلفت..)،وتستمر العودة إلى الماضى واسترجاعه (منال البنت الغريرة التى دخلت عليهما مرة وهى فى الثانوية العامة.. انكشف..)، ليقفز إلى الماضى القريب من الحاضر (أصبحت الآن)، ليرتد سريعاً إلى تذكر ماض أبعد مما قام باسترجاعه سابقاً (هبت عليه رائحة سريرها الطفلى.. كانت صبية بعد.. كان قد آوى إلى غرفتها.. لماذا لم تكن.. لماذا دعته..)، وقبل أن ينهى استرجاعه وتذكره (ربما فى أولى سنوات السبعينيات)، يستشرف مستقبلاً من الماضى (اكتشف بعد ذلك..)، ويعود إلى الماضى القريب من الحاضر (رحب.. قد هبطت.. دعانا..)، ثم يجعل من هذه اللحظة ماضياً بعيداً (كان قد طلب عنوان بيتها)، ليستقر عند ماض بسيط غير محدد (لم يحدث.. لم يكن..)، هو فى حقيقته تذكر واسترجاع ذاتى (قال لنفسه وهو يذكر ذلك كله).

ومن العبث رصد مواقع زمنية داخل كل رواية من روايات الثلاثية تعلن تبدلاتها عن وجود مقاطع / وحدات تشكل - فى مجموعها - النص السردى. فروايات الثلاثية لا تقبل التقسيم إلى تمفصلات زمنية، ومن ثم تمفصلات سردية كبرى، ولا يقف زمن الكتابة - كما سبق القول - دالاً فى هذا الشأن، الأمر الذى يحول دون دراسة البنية الزمنية الكبرى للثلاثية طبقاً لمقولتى «الاسترجاع» و«الاستباق» - المؤسستين للمفارقات الزمنية - بتقسيماتهما المختلفة حسب المدى والسعة [٥٧]؛ وذلك لعدم وجود مستوى زمنى محدد للرواية / الحكاية - فهى لا تجعل من الزمن التاريخي الكرونولوجى محدداً سردياً - وفقاً له تتحدد المفارقات الزمنية؛ ومن هنا تصبح النماذج السابقة عينة ملائمة للتعرف على البنية الزمنية لنصوص الثلاثية.

ويكشف التشريح الزمنى السابق للنماذج عن آليات اشتغال الزمن داخل نص الثلاثية. ففى هذه النماذج **يحدث التنقل السريع(المفاجئ) والمستمر بين لحظات الزمن الثلاثة** (الماضى، الحاضر المستقبل)، فهى دائمة الرجوع إلى الوراء، والقفز باتجاه المستقبل، على نحو تنتفى معه الخطية ويغدو التسلسل أو التتابع بنية لا وجود لها . حيث يتم التحرك بين لحظات الزمن فى حرية تامة بل يتم التحرك أيضاً داخل **اللحظة الواحدة** بحيث تشهد **انقساماً داخليا** يجعلها تحتضن غيرها من اللحظات، كأن تشتمل لحظة الماضى على صيغة المضارع والمستقبل؛ **هنا تختفى العلاقات الواضحة بين لحظات الزمن ، تتزامن وتتداخل وتختلط ، ويحدث بينها انتقالات مفاجئة ومباغتة بلا علامات تسم ظهورها وانتهاءها، فلا تتمايز اللحظات فيما بينها ، بل قد تتناقض، ويقع الحدث نفسه في أزمنة مختلفة.**

فالنماذج السابقة **تشهد «عودات» مستمرة إلى الماضى والحاضر والمستقبل** ، ويتضح ذلك من تأمل التبدلات الزمنية فى النماذج على النحو التالى:

ن١ : ماض/ حاضر/ مستقبل/ حاضر/ مستقبل/ ماض/ حاضر/ مستقبل/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ مستقبل/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ مستقبل/ ماض/ حاضر/ مستقبل/ ماض/ مستقبل/ ماض/ مستقبل/ ماض/ مستقبل.

ن٢ : مستقبل/ ماض/ مستقبل/ ماض/ مستقبل/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ مستقبل/ ماض/ حاضر/ ماض/ مستقبل/ ماض/حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ مستقبل.

ن٣ : ماض/ حاضر/ ماض/ حاضر/ ماض/ مستقبل/ ماض/ مستقبل/ ماض/ مستقبل/ ماض.

إن العودة إلى لحظة زمنية بعينها ليست عودة إلى نقطة محددة تنضم إليها لمواصلة الحركة السردية، أى ليست اتصالاً جديداً بزمن حكاية أولى، أو منطلقاً سردياً، فالعودة متحققة لكل اللحظات. ففى نموذج (١) يظهر الماضى (وصلت به سيارة الأجرة إلى العنوان ... سأل ...)، يعقبه المضارع (لا ، نأسف، لا يوجد...) ، ليظهر الماضى من جديد (كان معه عنوان آخر... قالت إنه عنوان ابن عمها...)، ولكنه ماض أبعد من سابقه، أى من زمن وصوله بالسيارة الأجرة وسؤاله عنها وإن لم تنقطع صلته به بوصفه البديل للعنوان الأول الذى لم يعثر فيه عليها، ثم يظهر المضارع(يذهب إليه الآن ؟)، فالماضى (ماذا حدث؟... هل عادت؟) دونما علاقة بسوابقهما، ويأتى المضارع(لا)

بمثابة نتيجة، ليست للمضارع (يذهب)، بل للماضى أيضاً (عادت)، ويبرز ماض مغاير (كانت تحذره..) منقطع الصلة بسوابقه (وصلت، سأل، كان معه، قالت، حدث، عادت)؛ إنه ماض أوثق صلة بالمستقبل (تحذره أنها لن تجئ قط ما لم تحدث كارثة..)، يرتد إلى ماض مناقض - ربما - لسابقه (لم تكن تنوى المجيء قط)، ومنه إلى ماض (قد حزم أمره أن يستسلم...) يقترب - فى دلالته - من فعل الوصول والسؤال والبحث - والذى ورد فى مقاطع سردية أسبق، ثم يظهر المضارع (يتطوع.. يدق .. يشير.. يهم.. يسمعها تهتف.. تقبل عليه..)، معلناً استمرار السؤال والبحث - والذى ظهر سابقاً بصيغه الماضى، ثم العثور عليها واللقاء بها ... وهكذا يعاود الماضى والحاضر الظهور، يتناوبان من غير انتظام، لا يتمايزان الواحد عن الآخر بدلالة أو وظيفة خاصة، وبالتالى **لا تحمل العودة إلى لحظة زمنية بعينها مؤشراً يعلن معاودة أو مواصلة ما كان سابقاً قبل الانتقال والتحول (الزمنى)، ومن ثم تختفى أية علامات (خطية) تسم الانتقال والعودة. وما قد يبدو أحياناً من صلة (واهية) لا تدعم - بتباعد مواضع العودة التى قد يبرز بينها صلة ما من ناحية، وبعدم تفردها بوظيفة سردية بعينها من ناحية أخرى؛ لا تدعم هذه الصلة فرضية المعاودة والمواصلة / التواصل.**

ويتجاوب مع هذا التنقل (الحر) بين الماضى والحاضر والمستقبل ظهور الحدث / المشهد ذاته فى أزمنة مختلفة، الأمر الذى ينفى خصوصية زمنية لأى من اللحظات. تتماثل الأزمنة، وترفض أية محددات منطقية أو تاريخية تفرض عليها، لا تقبل إلا تزامنها الذى يحتضن الحدث ذاته. فالسؤال والبحث عن «رامة» - فى نموذج (١) - يحدث فى زمنى الماضى والحاضر - كما ظهر منذ قليل، كما أن بعضاً مما روته «رامة» لـ «ميخائيل» عند لقائه بها (كيف اتخذت كل حيطة، كيف تحدثت إلى المحطة بالتليفون ... كيف أرسلت له رسالة فى استعلامات المحطة..)؛ ما روته «رامة» متخذاً صيغة المضى سبق أن ورد قبل هذا الموضع بعدة مقاطع سردية - داخل النموذج نفسه - وبالصيغة ذاتها، ولكن بوصفه حدثاً مستقبلياً (قالت له - فيما بعد - كنت وصلت منذ دقائق..، فطلبت منهم فى المحطة أن يكتبوا لك رسالتى، اتصلت بناظر المحطة بالتليفون..، وأخذت حيطتى..)، فالماضى قبل أن يظهر فى مكان ما من الحكاية - إذ أنه لا يحتفظ بتراتبية ما مع غيره من اللحظات - بوصفه حدثاً منتهياً، يتم الإعلان عنه - وروايته - عن طريق المستقبل (باستخدام الاستباق الاسترجاعى)، فالحدث ذاته يحظى بالحضور فى حرية داخل أزمنة مختلفة، دون أن يكون الأمر مجرد مقتضى من مقتضيات التواصل (السردى)، أى التعجيل بذكره على سبيل الاستباق -

كالمثـال السـابق – إلى أن يقودنـا المسـار السـردى إلى موضـعه الطبيعـى، ذلـك أن العـودة إلى اللحظـة عينهـا أو الحـدث ذاتـه لا تمثـل – كمـا سـبق القـول – اتصـالاً أو التحـامـاً بالسـرد السـابق. يؤكـد ذلـك أن الحـدث ذاتـه – بدلالتـه الزمنيـة – قد يحتل مواقـع متباينـة فـى السـرد. فتصـريح «رامـة» لـ «نـور الـدين الضبع» بخصوص « ميخائيـل» (إنـي مدينـة لـه أبـدياً..) يتكـرر داخـل نمـوذج (٣) فـى عـدة مواقـع فالتصريح يذكر أولاً بوصفه حدثاً قديماً ينتمى إلى مـاض بعيـد (كانـت قـد قالـت فـى جلسـتهما مـع نـور الدين الضبع فى كـازينو كليوبـاترا..)، وذلك قبل أن يعلن السـرد عن لقـاء ثلاثى فى كـازينو كليوبـاترا يجمـع «رامـة» و« ميخائيـل» و«نـور الـدين الضبـع»؛ ويظهـر التصـريح ثانيـة محكيـاً بعـد الإخبـار عـن موافقة «نور الدين» – تلبية لرغبة « ميخائيل» – على لقـاء ثلاثي (وافـق علـى لقـاء ثلاثـى فـى كـازينو كليوبـاترا. قالـت أنهـا مدينـة لـه أبـدياً وكـل ذلـك..)، وأثنـاء سـرد تفاصـيل اللقـاء، ومـا دار فيـه مـن أحاديـث ومناقشـات وذكريـات – يعـاود التصـريح الظهـور للمـرة الثـالثة (.. قـال لنفسه، فـى قسـوة غير مبررة، كأنمـا أسـدت إليـه مكرمـة، أو لعلهـا أوفـت حقـاً، عنـدمـا قـالـت لصـديقه أنهـا مدينـة لـه – هـو – أبـدياً..). إن الفعل / الحـدث لا يملـك – بذلـك – قـدرة علـى التكـرار والعـودة بقـدر مـا يملـك **قـدرة علـى التواجد في أزمنة مختلفة، و في مواقع متعددة مـن السـرد، الأمـر الـذى لا يخلـو مـن خلـق حالـة مـن** اللـبس والتنـاقض، حالـة لا تسـتدعي محاولـة تفسـيرها وتأويلـها، أو منطقتهـا ومنحهـا الانسـجام والاتسـاق، بـل هـى حالـة تـدعو إلى تقبلـها كمـا هـى، بمـا تقـرره مـن تواجـد أو حضـور (متـزامـن) لكـل الأزمنـة والمواقـع، حتـى وإن امتـد هـذا التنـاقض إلى الإشـارات التاريخيـة كمـا فـى النمـوذج (٣) . فـ «منال» ابنة «رامة» التى انضمت إلى اللقاء الثلاثى فـى كـازينو كليوبـاترا امـرأة ناضـجة ، تزوجـت وأنجبـت «عـزة» ؛ «منـال» هـذه – كمـا يشـير النمـوذج فـور ظهورهـا – مـات زوجهـا فـى حـرب ٦٧ فى حـين أنهـا هـى نفسـها كانـت فـى أوائـل السـبعينيات لا تـزال بعـد صبيـة، عنـدمـا نـام « ميخـائيـل» فى سـريرها الطفـولى، ولم تكـن هـى موجـودة فـى البيـت فـى تلـك الليلـة (.. مـات زوجهـا فـى حـرب ٦٧ # هبـت عليـه رائحـة سـريرها الطفلـى تقريبـاً، عنـدما كانـت صبيـة بعـد، كـان قـد آوى إلى غرفتهـا ذات ليلـة ... متـى كـان ذلـك – أسـئلة كلهـا لا إجابـة لهـا – قـال- ربمـا فـى أولى السـنوات السـبعينيـات ؟)؛ فالتنـاقض قـائم بـين كـون «منـال» أرملـة فـى السـتينيات وكونهـا صبيـة فـى التسـعينيات، ويظـل التنـاقض موجـوداً ، مـثيراً للحـيرة والتسـاؤل، لا يـزول، ولا يحسـم الأمـر لصـالح أى الإشـارتين، حتـى الصـيغة المتذبذبـة غـير المتثبتـة (الأداة ربمـا، وصـيغة الاسـتفهام) التـى وردت بهـا الإشـارة الثـانيـة

(السبعينيات) لا تدعم أو تقوى صحة الإشارة الأولى (٦٧) عن الثانية، بل لعل الإشارة إلى السبعينيات هى الأرجح، فعلاقة « ميخائيل» بـ «رامة» تبدأ فى عام ١٩٦٩ («...ودخلت علىّ أول مرة، فى ١٩٦٩، بالضبط ... »- الزمن الآخر ص. ١٠٩)؛ فدخول «ميخائيل» غرفة «منال» الصبية - بذلك - كان تالياً لهذا التاريخ (أى بعد عام ١٩٦٩)؛ وهكذا فالإشارة التاريخية الأقرب إلى الدقة تبدو محاطة بالشك والارتياب، فى حين تأتى نقيضتها كأمر ثابت متحقق، لكن فى النهاية لا تنتفى إشارة زمنية دون الأخرى، بل تتواجدان معاً، تتزامنان على نحو يؤكد اختلاط الأزمنة وتداخلها. لا تتميز الواحدة عن الأخرى، لا يتميز زمن عن آخر فى وعى « ميخائيل» وتجربته، **الزمن الحقيقى هو ما «يعيشه» ميخائيل ويعايشه، لا ما يؤطر ما حوله من أحداث.** إن « ميخائيل» عاش - ويعيش - ذكرى دخوله الحرم الطفلى - غرفة الصغيرة «منال» - لا خبر وفاة زوج «منال» البالغة.

ولا تسلم اللحظات الزمنية - فى تحولاتها المستمرة، وتزامنها، وتناقضها - من التداخل والاختلاط، **فهى تتشعب، تستدعى بعضها بعضاً، تتراكب وتتشابك على نحو معقد.**

وهنا لا يكون لحادثة ما زمن محدد ووحيد، تحتفظ به مصاناً من أية تشوهات ومغالطات واندماجات. ففى النماذج السابقة - والتى تمثل ثلاث وقائع أو مواقف - تحدث ارتدادات إلى الماضى، وقفزات نحو المستقبل، أغلبها فى إطار العلاقة القائمة بين « ميخائيل» و«رامة» - التى يمكن النظر إليها بوصفها حكاية أولى أو منطلقاً سردياً، رغم أنها غير مؤرخة بدقة، ولا تشهد تحديدات زمنية لأطوارها وتقلباتها؛ يمكن النظر إليها كذلك مع شئ من التجاوز وكإجراء ثانوى يساعد فقط فى توضيح بعض المفارقات الزمنية - دون أن يستجيب للكثير من أشكالها وتقسيماتها - التى تكون سعتها (أى المدة القصصية التى تشملها) خارج سعة الحكاية الأولى - العلاقة. فـ «رامة» تسترجع مشاركتها فى العمل الفدائي فى بورسعيد ١٩٥٦م[٥٨] -

وكذلك تعد كل الإشارات الزمنية الواردة قبل فترة السبعينيات - تاريخ بداية العلاقة - والمثبتة فى جدول (١) - من قبيل الاسترجاعات الخارجية، كما تسترجع جانباً من حياتها فى فترات الطفولة والصبا والشباب: الصورة التى تحتفظ بها لجديها وهى طفلة[٥٩]، علاقتها بثلاثة من شباب حى المنيرة الذين أحبوها فى صباها، واستمرار هذه العلاقة بعد انتقالها إلى المدرسة الثانوية الداخلية الاسكندرية[٦٠]، علاقة الحب التى جمعت بينها وبين أستاذها فى الجامعة، ذلك الأستاذ الأمريكى - ريتشارد - الذى كان يدرس فى القاهرة، والذى خطبها، وقضت

هى معه أسبوعاً من أسعد أيام حياتها [٦١]؛ كما أن «ميخائيل» يسترجع الكثير من ذكريات الطفولة والصبا والشباب : أفراد أسرته وبيتهم فى غيط العنب، وفى راغب باشا [٦٢]، صوت العجين الذى كان يصنع منه أقراص الملاك ميخائيل فى طفولته [٦٣]، الموت الذى كان كثيراً فى طفولته وصباه وتعرضت له أخته ثم أخواه ألبير وأمين، والفتاة التى ألقت بنفسها من نافذة مدرسة البنات أمام بيتهم فى غيط العنب وهو فى السابعة [٦٤]، غرفته فى بيتهم القديم وسقوطه ومعه مصباح الجاز القديم، الطراز [٦٥]، رفيقات صباه : ريتا ولندة ورحمه، وشجرة الجميز التى كانوا يلعبون تحتها [٦٦]، ذكريات وأحلام المراهقة، وتعرفه على رائحة الجنس والوداد الجسدى عند السيدات البلديات والجارات والصديقات اللاتى كنا يترددن على بيتهم [٦٧]، ممارسته العمل الثورى والسياسى واعتقاله [٦٨]. إن هذه الاسترجاعات (الخارجية) تكشف جانباً من حياة « ميخائيل» و «رامة» قبل بداية علاقتهما. إنها تكشف ماضياً، إن لم يكن بعيداً جداً، فهو ليس قريباً على أية حال، ومن ثم لا يتداخل مع تاريخ علاقتهما - محور السرد / الحكاية، أى تبدو الاسترجاعات - هنا - واضحة الحدود ، لا تطرح مشكلاً فى تمييزها عن موضوع السرد الرئيسى - العلاقة، ولكن هذه الاسترجاعات أو المفارقات ليست بالكثيرة إذا ما قورنت بالمفارقات الزمنية التى تكون سعتها ضمن سعة الحكاية الأولى - العلاقة، أى تقع فى إطارها؛ وتشمل هذه المفارقات: استرجاعات داخلية، استباقات داخلية، مفارقات معقدة ومركبة من الاسترجاعات والاستباقات معاً.

فالسرد - بمفارقاته الزمنية - لا يكاد يخرج عن سياق العلاقة بين « ميخائيل» و «رامة» يسترجع ماضيها (ماضى العلاقة) ، ويستشرف مستقبلها ، وقد يصنع الشيئين فى الوقت ذاته ، ففى نموذج (١) - الذى يصور محاولات « ميخائيل» العديدة بحثاً عن «رامة» عقب وصوله إلى المحطة إلى أن يجدها - **تحدث عدة استرجاعات** (التساؤل عما يكون قد حدث لها ومنعها من المجىء رسمها لخريطة صغيرة بالعنوان فى مذكرة « ميخائيل»، ما قالته «رامة» عن العنوان الآخر من أنه عنوان ابن عمها ، التساؤل ثانية عما يكون قد حدث لها ، ظن « ميخائيل» أنها لم تكن تنوى المجئ ما قامت به «رامة» من أفعال قبيل وصوله وأثناء البحث عنها).

وفي نموذج(٢) - الذى يصور حفلة عشاء فى بيت «رامة» وما أعقبها من محاولة «ميخائيل» الفرار منها - تظهر الاسترجاعات التالية (ذكرى الدعوة الموجهة من «رامة» ، الرسالة

التى كان «ميخائيل» قد كتبها لها فى الاسكندرية). ويظهر فى هذا النموذج استرجاع يتناول مضموناً يبدو مختلفاً عن الموضوع الرئيسى للسرد، وهو خاص بضيف الشرف فى حفلة العشاء – عباس فؤاد وزير الثقافة الأسبق (.. وخطر لميخائيل أنه كان من نجوم المؤتمر، ولكن الاهتمام الرسمى به كان فى اتجاه التجاهل.)؛ هذا الاسترجاع الذى قد يسمى «غيرى القصة» – لتناوله مضموناً مختلفاً – نادر الوقوع فى نصوص الثلاثية (٦٩)، ويتم – عند ظهوره – من خلال وجهة نظر « ميخائيل» – كما فى النموذج – أو «رامة». وفى نموذج (٣) – الذى يصور لقاء ثلاثياً فى كازينو كليوباترا يجمع «رامة» و« ميخائيل» وصديقه «نور الدين الضبع» – تحدث عدة استرجاعات (أقوال سابقة لـ «رامة» و« ميخائيل» و «نور الدين» ، المرات الثلاثة التى زاد فيها وزن «رامة» وامتلأ جسمها، أيام شارع الشعرى اليمانية والتى يذكرها « ميخائيل» عند رؤيته الإسوارة الفضية فى ذراع «رامة»، مقولة «رامة» لـ «نور الدين» بأنها مدينة أبدياً لـ « ميخائيل» جانب من حياة «منال» ابنة «رامة»، وذكريات « ميخائيل» عنها وهى فى عمر الطفولة والصبا).

إن الاسترجاعات الموجودة في النماذج السابقة لا تحدث لكى تسد فراغاً أو تملأ ثغرة في السرد، فليس هناك تواصل أو استمرار سردى (زمنى) - كما سبق القول - يتعرض لحذف أو إسقاط بعض عناصره، فيقتضى - من ثم - «وصله» باستعادة (أو استرجاع) ما سقط (أو حذف) مؤقتاً. **فالسرد لا يعلن مسبقاً عن حاجته إلى استعادة ماضيه حتى يكتمل ويستمر، بل يواجه المتلقى بالاستعادة لحظة ظهورها في السرد، يعود دائماً – بموجبها – إلى الماضى من غير افتقار.** **فالقارئ** - مثلاً - لم يكن يعانى «نقصاً» - فى السرد - وهو يقرأ النموذج (٣) - أو يقرأ رواية «يقين العطش» التى منها النموذج، أو حتى الروايتين السابقتين - بخصوص : أقوال سابقة لـ «رامة» و« ميخائيل» و«نور الدين»، جسم «رامة» ووزنه، الإسوارة الفضية التى تلبسها «رامة» ، تفاصيل من حياة «منال» ابنة «رامة»، بل هو - على العكس من ذلك - يشهد دائماً إحالة إلى الماضى وعودة إليه [ماذا جرى.. ، كانت قد رسمت.. ، كان معه عنوان آخر قالت إنه عنوان ابن عمها.. ، ماذا حدث.. ، لم تكن تنوى المجىء.. وما أسرع تدفقها بالحديث كيف أنها انتظرته.. تركت.. أكدت.. سألت.. اتخذت.. تحدثت.. قضت.. سافرت.. رأت.. جاءت.. أرسلت.. حجزت.. – نموذج (١). كان اليأس برئياً.. وهى تلح فى الدعوة .. الرسالة التى كنت كتبتها لك فى اسكندرية – نموذج (٢)،



كانت قد قالت.. ، كان قد قال.. ، قال له مرة.. قالت أنها كسبت وزناً ثلاث مرات.. ، أسورة فضية يعرفها من أيام شارع الشعرى اليمانية.. لعلها أوفت حقاً عندما قالت لصديقه.. ، منال البنت الغريرة التى دخلت.. عندما كانت صبية بعد.. كان قد أوى إلى غرفتها - نموذج (٣)].

وكثيراً ما تأخذ العودة إلى الماضى شكل التكرار - وهو ما سوف يظهر بوضوح عند مناقشة «إيقاع المعاودة والتكرار» فيما بعد - [كنت وصلت منذ دقائق من منطقة الآثار.. طلبت منهم فى المحطة أن يكتبوا لك رسالتى.. اتصلت بناظر المحطة فى التليفون أسأل.. أخذت حيطتى.. طلبت منهم أن يضعوا رسالتى تحت حرف.. // كيف أنها سألت.. اتخذت كل حيطة.. تحدثت إلى المحطة بالتليفون.. قضت ليلة فى استراحة الآثار.. أرسلت له رسالة فى استعلامات المحطة. كان معه عنوان آخر ورقم التليفون // كيف أنها تركت عنوانها الجديد فى العنوان الآخر.. عرف أن رقم التليفون الذى كان معه مغلوط.. والعنوان الآخر الذى كان معه ناقص - نموذج (١). كنت قد كتبت لك رسالة وأنا فى الاسكندرية طويلة و.. // أحضرت لك الرسالة الطويلة التى كنت كتبتها لك فى الأسكندرية..// ها هو ذا قد أعطاها رسالته الطويلة. تتعشى الليلة عندى دعوت مجموعة من الأصدقاء..// كان اليأس بريئاً .. وهى تلح فى الدعوة لحفل العشاء - نموذج (٢). كانت قد قالت فى جلستهما مع نور الدين الضبع : إننى مدينة له أبدياً..// قالت أنها مدينة له أبدياً..// لعلها أوفت حقاً عندما قالت لصديقه أنها مدينة له - هو - أبدياً.. - نموذج (٣)].

هذه الاسترجاعات «التكرارية» لا تظل محصورة فى إطار نموذج ضيق محدود ، بل غالباً ما «تتنادى»، ويتردد صداها على امتداد الرواية، وقد تتخطى حدود الرواية الواحدة - كما سوف يظهر - لتحدث بين أكثر من رواية. فاسترجاع «ميخائيل» ذكرى غرفة «منال» - وهى لم تزل صبية - التى أوى إليها ذات ليلة فى أوائل السبعينيات [هبت عليه رائحة سريرها الطفلى تقريباً، عندما كانت صبية بعد، كان قد آوى إلى غرفتها ذات ليلة، لماذا لم تكن هى فى البيت ليلتها؟.. - نموذج (٣)]، فاسترجاع هذه الذكرى إنما يدفع إلى العودة إلى الوراء ، ليس فقط على مستوى الزمن، وهو الفترة الفاصلة بين «منال» الصبية و «منال» الزوجة والأم ، ولكن أيضاً على مستوى السرد ، حيث سبق قديماً - فى الرواية الأولى «رامة والتنين» - أن رويت هذه الحادثة («.. دخل غرفة النوم الصغيرة ، قبيل الفجر... كانت قد قالت له : هذه غرفة منال، تنام الليلة عند إحدى

صديقاتها ... / ... كانت الملاءة الخفيفة الزرقة، نسائية ناعمة على جسمه، لها حاشية مشغولة، وبها نفثات من نوم بنت لم تصبح امرأة تماماً ... » - رامة والتنين ص. ٢٣٢، ٢٣٣).

فالسرد لا يكف عن استعادة ماضيه والتذكير به، استعادة لا تخلو من ترديد المضمون / المعنى نفسه وتكريره دون أن تصبح إعادة / نقلاً كاملاً. فالتساؤل عن سبب تغيب «منال» عن البيت في النموذج - من الرواية الثالثة «يقين العطش» - (لماذا لم تكن هي في البيت ليلتها؟) - مجاب عنه في «رامة والتنين» (تنام الليلة عند إحدى صديقاتها)، وكأن مرور السنوات أنسى « ميخائيل» سبب تغيب «منال»، دون أن ينسيه رائحة سريرها، ودون أن ينسيه ظروف مجيئه إلى بيت «رامة» قبيل الفجر، وهي الظروف التي لم يذكرها في حينها - في الرواية الأولى - بينما ذكرها تفصيلاً في الرواية الثالثة بعد مرور السنوات (بعد سهرة طويلة من العمل في مطبعة الخواجة يني.ء). **إن الاسترجاع / الاستعادة وإن كانت «إحالة» ، «تلميحاً» ، «عودة» إلى ماضي السرد ، فهي - في الوقت ذاته - «مراجعة» دائمة له ، كثيراً ما تتحول إلى مساءلة تفضي إلى النقض والقلب.** فرقم التليفون والعنوان الآخر - في نموذج (١) من الرواية الأولى - اللذان كانا مع « ميخائيل» في بحثه عن «رامة»، يتضح لـ « ميخائيل» - بتقدم السرد داخل النموذج - أنهما كانا غير دقيقين، رقم التليفون مغلوط، والعنوان ناقص، ويقوم «ميخائيل» بالتصحيح (حيث لم تعد ضرورة لتصحيحه على أي حال..)، بعد ذلك - في الرواية الثالثة - يظل «الخطأ» موضع تساؤل (« ...وهو الرقم الذي كان خاطئاً - هل كتبه خطأ أم هي التي أملته عليه خطأ؟ - ولم تكن هي في الفندق الذي جاءه إليها ...» - يقين العطش ص. ١٩٨)، ولا تحمل الاستعادة أو التكرار حسماً لهذا الإشكال والتساؤل ، بل تدعمه وتقوي حضوره بما ينقض عملية التصحيح السابقة (« ... وظل يسائل نفسه طيلة ربع قرن بعد ذلك هل كانت الأرقام والعناوين خاطئة من عندها أم من عنده، هل عثر عليها بمحض الصدفة، بتدبير خفي، أم ببساطة لأنها كانت في العنوان الصحيح، وهو ما قالت عندئذ، وما قالت بعد ذلك ، وما لم يستطع أن يقتنع به قط، تمام الاقتناع، لا في أثناء أيامهما الستة العتيدة، ولا طيلة السنوات ...» - يقين العطش ص. ١٩٩).

إن الاسترجاعات - في نصوص الثلاثية - هي بمثابة «إحالات»، «تلميحات»، «عودات»، «تكرارات»، «تذكيرات» بالماضي - ماضي السرد، وهو ما يبرز - بوضوح - في الصيغ

المستخدمة عند الاستعادة والاسترجاع، فهى صيغ تشير - إلى جانب دلالتها على الماضى - إلى شئ «مستعاد» سبق الإلماح إليه، أى إنها علامة فعل استعادى تكرارى / تذكيرى. **من هذه الصيغ:**

« كانت قد قالت، قالت له مرة / ذات مرة، قلت لى ذلك، كان قد قال، قلت لك، قال لنفسه ذات يوم» (٧٠)، «كانت قد حكت، حكت، حكيت لى، حكيت لك، حكى» (٧١)، «تذكر أنها قالت تذكر، هل تذكر؟، هل تذكرين ؟، قال متذكراً » (٧٢)، «كانت / كان /كنت قد » (٧٣).

إلى جانب الاسترجاعات الداخلية تشهد النماذج السابقة مجموعة من الاستباقات التى تحدث فى إطار العلاقة بين « ميخائيل» و«رامة» [تخيل «ميخائيل» ماذا سيفعل إذا لم يجد «رامة» فى انتظاره، تخيله أنه سوف يجدها، أقوال لاحقة لـ«رامة»، إعلان «رامة» أنها سترى الطبيب مرة ثانية، « ميخائيل» سيعرف خطأ العنوان ورقم التليفون اللذين كانا معه، «رامة» ستذهب إلى غرفتها حتى يستريح « ميخائيل» من السفر- نموذج (١)، تساؤل «رامة» عما إذا كان «ميخائيل» سيأتى إليها تلبية لدعوة حفل العشاء، طلبها أن يحضر معه الرسالة التى كان قد كتبها لها وهو فى الاسكندرية، « ميخائيل» لم يكن يظن أن «رامة» ستتلقى رسالته ، «ميخائيل» سيدرك أن قلبه وجسمه فى حالة موت غريب أثناء فترة فراره منها ، إعلانه أنه سيكون عند «رامة» خلال دقائق - نموذج (٢). «رامة» ستسأل مرة أو مرتين بعد اللقاء الثلاثى عن اسم صديق « ميخائيل» الذى كان معهما فى الكازينو، « ميخائيل» سوف يكتشف أن زوج «رامة» كان فى البيت ليلة عودته معها قبيل الفجر- نموذج(٣)]. ويظهر فى النموذج الأخير استباق «غيرى القصة»، خاص بالراقصة «سمر وجدى» (هل كانت تحدس ببصيرة العرافات، أن هذا الفساد سوف يلبس أبيض، ومن خلف الحجاب والخمار، سوف تحاضر الراقصة فى فلسفة الموت وعذاب القبر)؛ إنه استشراف لمستقبل الراقصة تومئ إليه «رامة»، وتتوقعه بفطنة وبصيرة.

ولا تكتسب الاستباقات وجودها - شأنها شأن الاسترجاعات - فى ظل خط متواصل للسرد/الزمن، فتكون اندفاعاً نحو المستقبل ، تعجل - خلاله - من سد بعض الفراغات اللاحقة من الحكاية قبل أوانها، أو تلمح مقدماً إلى بعض الأحداث/الأقوال التى ستروى بالتفصيل فى حينها. إن الأمر فى النماذج السابقة - وفى نصوص الثلاثية عموماً - ليس على هذا النحو، فليس هناك تتابع أو تعاقب زمنى ، ولا يتواصل السرد بتطلعه إلى المستقبل (قبل أوانه أو فى حينه).

ما يحدث هو «انتقالات» مفاجئة إلى الأمام لا يفتقر إليها حاضر السرد ومستقبله، انتقالات تعلن «اتصال» لحظات السرد - حاضره ومستقبله وماضيه - من غير افتقار ومن غير تتابع. فأثناء حكاية اللقاء الثلاثي في كازينو «كليوباترا» - في نموذج(٣) - التي تزاوج بين الحاضر (أما الآن على البحر فقد دخل معها نور الدين في حديث ...) والماضي (يومها في كازينو كليوباترا أفاضت في شرح...)؛ أثناء هذه الحكاية يبرز تساؤل «رامة» لـ « ميخائيل» - فيما بعد - عن حال صديقه وعن اسمه (سألته بعد ذلك مرة أو مرتين: كيف حال صديقك ؟ ما اسمه؟)، ولم تكن الحكاية - في هذه اللحظة أو فيما بعد - بحاجة إلى «إعلان» مثل هذا التساؤل حتى تكتمل أو تستمر، كما أنه لا يوجد أي أثر لهذا التساؤل في المواضع التي يذكر فيها صديق « ميخائيل»، وذكرى اللقاء الثلاثي (٧٤)؛ معنى هذا إن السرد إنما ينبني ويتشكل باستدعاء ما له صلة به بعيداً عن منطق التتابع والسببية؛ وهكذا فإن الاستباقات «إحالات» إلى المستقبل تستدعيها لحظة السرد الحاضرة بحرية، ومن غير انشغال كبير بمستقبله (أي مستقبل السرد) قدر الانشغال والاهتمام بتزامن اللحظات المختلفة واستدعاء بعضها البعض.

إن الانتقال المستمر ما بين لحظات الزمن المختلفة كثيراً ما يؤدي في نصوص الثلاثية إلى تداخل الأزمنة واختلاطها، مما يجعل منها شكلاً معقداً متراكباً يضاعف من تشويه المسار السردي (الزمني) والتباسه، فلم يعد المسار الزمني - هنا - يأخذ اتجاهاً واضحاً محدداً - حتى وإن تعرض هذا الاتجاه للتغير والتحول المستمر- كما هو الحال مع الاسترجاعات والاستباقات - باتجاه الماضي أو باتجاه المستقبل، بل أصبح يأخذ اتجاهاً مزدوجاً، يتركب فيه الماضي والمستقبل، يظهر ذلك في حالة **الاستباقات الاسترجاعية** [قالت له، فيما بعد كنت وصلت...، قالت له فيما بعد، وهي تتذكر: كان يبدو عليك ...، عرف، فيما بعد، أن رقم التليفون الذي كان عنده مغلوط.. إن العنوان الآخر الذي كان معه ناقص - نموذج(١). اكتشف بعد ذلك أن زوجها كان في البيت ليلتها - نموذج(٣)]؛ في هذه النماذج تتم العودة إلى الماضي (كنت وصلت، كان عنده، كان معه، كان في البيت)، واستعادته عن طريق الاستباق (فيما بعد، بعد ذلك). ففي اللحظة التي ينتظر فيها أن ينقلنا المستقبل إلى الأمام، إذ به يرتد بنا إلى الوراء. لا شك أن في الارتداد أو العودة إلى الماضي عن طريق المستقبل ما يضفي عليه (أي على الماضي) دلالات متعددة مغايرة، كأن يحمل مضموناً جديداً (كنت وصلت ...،اكتشف...)، أو يعدل ما ذكر سابقاً (رقم التليفون مغلوط والعنوان الآخر

ناقص)، وقد يصل التعديل إلى رفض ما قيل تماماً وتبنى النقيض. («قالت: مصطفى ياقوت مراسل الأهرام. يكلمنى من المنيا. يريد أن يعرف هل هناك أخبار كشوف أثرية جديدة، تصور..! ... بعد ذلك قالت له إن مصطفى ياقوت كان فى الفجر يكلمها ليقول إنه يحبها..." -يقين العطش ص. ١٨٢). وقد يكون فى العودة تذكير بالماضى من موقع مختلف ومتباعد، موقع المستقبل. إنه **استشراف الذكرى**، موضوعة الماضى فى زمن لم يأت بعد [«وسوف تهف عليه فيما بعد، ذكرى جلسته معها، مرة ، فى كافتيريا فى المعادى ...» - الزمن الآخر ص. ١١١). وقد يأخذ الاتجاه المزدوج شكل الاسترجاعات الاستباقية (...كانت تحذره أنها لن تجئ قط ما لم تحدث ...- نموذج(١). ...

لم يكن يظن أبداً أنها ستتلقاها - نموذج(٢). ... هل كانت تحدس ببصيرة العرافات أن هذا الفساد سوف يلبس أبيض ... سوف تحاضر الراقصة... - نموذج(٣)]؛ فى هذه النماذج يتم استشراف المستقبل (لن تجئ، ستتلقاها، سوف يلبس سوف تحاضر) عن طريق الاسترجاع، فالماضى لم يعد يحمل ذكرى ما فات بقدر ما يشهد ذكرى المستقبل، أى إن المستقبل صار ذكرى يحملها لنا الماضى؛ وهنا مرة أخرى -كما فى سائر نماذج المفارقات الزمنية المزدوجة أو المعقدة(٧٥) - يندمج المستقبل والماضى فى الوقت نفسه، على نحو يلغى التمايز بين لحظات الزمن الثلاثة ، وينفى أية تراتبية بينها.

إن المفارقات الزمنية الموجودة فى نصوص الثلاثية- كما تجسدها النماذج والإحالات السابقة - والمستندة إلى التبدل الزمنى المستمر من ناحية، وإلى التزامن والتداخل من ناحية أخرى؛ هذه المفارقات - التى تحظى بالتواجد والهيمنة على حساب التواصل والترتيب - لا تشغل مساحات نصية واسعة، وهى- تبعاً لذلك - من ذلك النوع الذى يسمى «جزئية» ، أى لا تمتد طويلاً حتى تتصل بالحكاية الأولى- التى تتحدد المفارقة بالقياس إليها، ذلك أنها تنتهى بحذف دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى. إن هذه المفارقات بمثابة «تلميحات» أو «إحالات» موجزة تقتحم لحظة السرد الحاضرة فى حرية وجرأة، غير مكترثة بالإفصاح عن وجودها أو حضورها سوى بعبارات يمكن ظهورها فى غير حالات المفارقة الزمنية(«كانت قد قالت ...»، «حكيت لك ...»، «تذكر...»، «كنت قد...»، « قالت / كانت قد قالت / ستقول / سوف تقول / قال فيما بعد »(٧٦) «فعل / سيفعل / سوف يفعل فيما بعد »(٧٧)، «قالت بعد ذلك »(٧٨)، فعل بعد ذلك(٧٩) «سوف تقول/سأقول»(٨٠) «سوف يفعل/ سيفعل»(٨١)، وبلا مبالاة أكثر تنتهى المفارقات الزمنية فهى

تنتهي بحذف، تستأنف بعده الحكاية الأولى دون أية علامات دالة على ذلك. إنه استئناف ضمني غير معلن، لا يشير إليه سوى بداية فقرة جديدة تالية، وتتضاعف مراوغة هذه المفارقات ولامبالاتها في إحالتها إلى زمن «غير محدد» بدقة في الماضي أو في المستقبل، وهو ما يتضح من خلال العبارات السابقة المستخدمة، وخاصة : «مرة، ذات مرة»، «ذات يوم»، «فيما بعد»، «بعد ذلك»، بالإضافة إلى عبارات وصيغ أخرى لا تقل عن ذلك عمومية، منها : «في الزمن الأول» (٨٢) ، «في زمن آخر، الزمن الآخر» (٨٣) ، «في زمن ثالث» (٨٤) ، «من زمان» (٨٥) ، «في١٢ أكتوبر الماضي» (٨٦) ، «في يوم أحد آخر» (٨٧) ، «منذ شهور عديدة» (٨٨) ، «قبلها بأسابيع» (٨٩) «في الفجر الموحش الأخير» (٩٠) ،«بالأمس، أمس» (٩١) ، «في زمان تال» (٩٢) «في المستقبل» (٩٣) ، «بعدها بأيام قلائل» (٩٤) ، «بعدها بسنوات، بعد سنين» (٩٥) ، «بعد أكثر من شهر» (٩٦) ، «في آخر لقاء خاص» (٩٧) ، «في الغد ، غداً» (٩٨) . هنا تعيين للزمن دون تحديده وتخصيصه، وفي نص لا يعبأ بالترتيب الزمني تفقد أوضح العلامات (مثل: أمس، غداً، اليوم التالي..) دلالاتها الزمنية المحددة.

على نحو ما سبق يتضح أن السرد - في نصوص الثلاثية - يتخذ مساراً زمنياً معقداً ومتشابكاً، تتزامن فيه لحظات الزمن المختلفة، تتداخل وتختلط، تتبدل على نحو سريع ومفاجئ لا تتوقف عن المعاودة والتكرار؛ الأمر الذى ينفى عن هذا المسار صفة الخطية والتتابع، وهو ما ظهر من خلال النماذج والإحالات السابقة. فالنماذج الثلاثة السابقة - وسائر نصوص الثلاثية - لا تعتمد بنية التتابع والتسلسل ، ولا ينبغي تتبع بعض تلك العلامات القليلة الموحية بذلك - فقط من الناحية الشكلية دون أن يكون لها دورها في تشكيل السرد ودفع حركته - على نحو ما يبرزها الشكل المقدمة به تلك النماذج ، فإذا أضيف إلى هذا ما تعرضت له النماذج من حذف - امتد في نموذج(٢) إلى عشرات الصفحات تضمنت ما لا علاقة له بموضوع النموذج، كما سبق أن ظهر عند مناقشة النموذج نفسه أو أجزاء منه في المبحث الخاص بالبدايات والنهايات؛ فإذا وضع هذا الحذف في الاعتبار - انتفت دلالة تلك العلامات، وغدا التتابع بنية لا وجود لها.

تتواصل - إذن - نصوص الثلاثية، وتستمر من غير تتابع أو تسلسل، من غير تعاقب متصل مطرد، يتشكل بها السرد ويتحرك في مسار غير خطي، غير مرتب زمنياً. إنه (أي السرد) يتواصل عبر: الانتقالات، الفجوات، التبدلات، التداخلات. فالانفصال أو الانقطاع هو الذي يشكل تواصل السرد واستمراره، الانقطاع ليس بمعنى تجزئة النص وتقطيعه إلى وحدات مستقلة منغلقة

ولا بمعنى القطيعة والفصل التام بين الوحدات. الانقطاع ليس هو التشتت والفوضى، بل إنه يعنى وجود تحولات وتشعبات وثغرات تضفى على وحدات النص تعددية وانفتاحاً، وتنفى عنها الانغلاق وأحادية المسار، بل أحادية الدلالة المقترنة بحضور وحيد الشكل.

إن الانقطاع هو " ... خلخلة لمفهوم الحضور ذاته ... إقحام للاتناهى «داخل» الكائن."(٩٩)، أى إنه دفع بالسرد نحو «زمنية» مغايرة، زمنية تعددية، " ... تعطي للسرد الحكائى قيمة جديدة ، مادامت تجرده من كل فعل تعاقبى..."(١٠٠) ، فتجعل منه « لا نهائياً »، لا يقف عند حد حيث المصير والنهاية والانغلاق، إنها زمنية تتعايش فيها كل اللحظات بلا تراتب وبلا تمايز ، على نحو يتخلص فيه من سلطة الزمن (الخطى) وسطوته، ويغدو زمن السرد " ... تجربة فى الحرية والقدرة ..."(١٠١).

إيقاع التكرار والمعاودة :

يكتسب النص جمالياته التشكيلية والبنائية عبر عناصر وبنى لا تلبث أن تعاود الظهور ما بين حين وآخر، متضافرة ومتآلفة مع غيرها من مكونات النص الأخرى التي تعتمد آليات أخرى غير التكرار؛ وصولاً إلى بناء منسجم متسق. والنص السردى – تحديداً – إذ يستند فى بنائه إلى التكرار، فإنما يتطلع إلى غايات لا تقف عند إحداث تماثل أو تناظر بين وحداته. إنه ينشد الاختلاف والتنوع والتعدد من خلال المتماثل والمتشابه. ففى الوقت الذى يضمن فيه تكرار العناصر المتماثلة ترابطاً وتلاحماً لأجزاء النص، إذ به يعلن « اختلافاً » ينبع من عدم تماهى هذه العناصر وظيفياً حيث تكون محاطة بسياق مختلف ،حتى ليبدو الأمر – فى نظر البعض –غير متعلق "... بذات الحدث الخطابى واعتباره حدثاً تردد عدة مرات عبر الزمن ..." (١٠٢)، وما ذلك إلا لأن الزمن الخطي لا يقبل التكرار لما فيه من إعاقة لاستمراره وتواصله، ومناهضة لتقدمه بإحالته – دائماً – إلى ماضيه، ورده على نفسه، وعكس اتجاهه؛ وعلى هذا فإن السرد – باستخدام التكرار – لا يتخلى عن بناء الاختلافات والتباينات فى الوقت الذى يقاوم فيه التواصل الزمنى.

لا تتخذ نصوص الثلاثية – كما سبق القول – مساراً خطياً متواصلاً، فهى لا تكف عن تأمل ماضيها ومستقبلها، تستدعيهما وتحيل إليهما بصورة دائمة ومتكررة.

فـ « الإحالات » المستمرة إلى الماضى والمستقبل هى من أوضح البنيات التي تتشكل منها الثلاثية، وتمنحها تواصلها ، ولا تخلو العبارات الأكثر استخداماً فى هذا الشأن (« كانت قد

قالت »، « قالت له فيما بعد »، «حكيت لك») – ومتغيراتها – من معنى التكرار والعودة، العودة ثانية إلى ما قيل سابقاً، أو احتمال العودة مستقبلاً إلى ما سيقال الآن. إنها تكرار لقول أو حدث في ماضي الحكاية أو مستقبلها. يظل التكرار ضمنياً إذا لم تصرح به الحكاية سابقاً أو فيما بعد بينما يصبح واقعة ملموسة عند تصريحها به. فعندما تقول الحكاية (« عاد إليه مشهد عشق جاء بعد ذلك بكثير، كأنما تعويضاً وتجريداً له من براءة أو بكارة معينة، وكأنما كانت ممارسة العشق حنكة وصنعة ... » – يقين العطش ص. ١٧)؛ ففي هذا تذكير واستعادة مرة أخرى لمشهد سابق جمع بين « ميخائيل» و «رامة»، سواء ذكرته الحكاية من قبل أم لم تذكره، وسواء أدرك المتلقى هذا أم التبس عليه الأمر. وهكذا فإن الانتقالات الزمنية المستمرة – أى المفارقات الزمنية – بصورتها الموجودة فى الثلاثية – تمنحها احتمالات العودة الدائمة والالتفات إلى نفسها.

لا تتوقف الحكاية فى الثلاثية عن الالتفات إلى نفسها، بترديد العديد من تفاصيلها ومشاهدها، الحدث الواحد تحكيه عدة مرات، وهى تصنع هذا بوعى منها فى كثير من الأحيان، أى إنها تدرك ما تقوم به من تكرار وإعادة حيث تنبه أن الحدث سبقت حكايته من قبل؛ وهى لذلك قد تكتفى بمجرد الإشارة المجملة إلى الحدث، غير أن هذا الوعى لا يمنعها كثيراً من أن تعيد ثانية رواية أغلب التفاصيل، فالحكاية - بذلك - إنما هى أقرب إلى العناية بتعميق الإحساس بما تكرره دون أن ترى تراتباً فى المواقع التي تحتلها العناصر المتكررة على المسار السردى. فالوعي بالتكرار لا يعلن تواصلاً أو تراتباً، وإنما يتحقق فى ظل لا تواصلية المسار السردى؛ هذا المسار غير المتواصل نفسه هو ما يفسر بعض تلك المواضع التي تبدو فيها الحكاية متناقضة وهى تمارس التكرار.

ومن النماذج الموضحة لتقنية التكرار فى نصوص الثلاثية ما تحكيه «رامة» عن علاقتها بأستاذها الأمريكي فى الجامعة، وهى حكاية لا تتخلف عن الحضور فى أى من الروايات الثلاثة **ولأكثر من مرة :**

ن١ :« قالت له :... لم يكن فى حياتى إلا رجل واحد، هو أول من عرفت. كنت تلميذته. خطبنى ولم نتزوج. حكيت لك قصته بالتفصيل، أليس كذلك ؟ هو الحب الحقيقى، الأول، دعك من الزواج. لم يكن هذا حباً. أما هو فشئ آخر. قضينا فى السرير أسبوعاً كاملاً، لم نخرج من البيت، بل كنا نأكل فى السرير ... » {رامة والتنين ص. ٢٣٨}

ن٢ : « – كان أول من أحببته حقاً، بعد نزوات بنت الثانوي طبعاً، هو أستاذى فى الجامعة... كان أمريكياً، يحاضرنا فى الجامعة، معاراً عندنا لفترة سنة، وعضواً فى بعثة متحف بروكلين، ولم يكن يكبرنى إلا بسنوات قلائل. طويلاً، لوحت شمس الأقصر وجهه، لحيته خفيفة وكاملة، كان فيه شاعر كامن، وعلمنى كيف يكون الشعر فى الأحجار والمسارح والتمائم والتراكوتا والعملات القديمة الممسوحة وبقايا العظام، والشقف والفخار. نشر هذا العام فقط كتابه عن/ الإلهة موت زوجة آمون، ومعبدها العظيم المبنى على نفس محور معبد آمون.. ولكنه عندما سافر، أول مرة، كانت تصلني رسالة منه كل يوم، وأحياناً رسالتان وثلاث رسائل. صدقنى رجعت إليها أخيراً، بعد انقطاع طويل. لم أكن أطيق أن أعود إليها لفترة طويلة. أحتفظ بها فى صندوق خشبى، ليس تابوتاً لكن علبة كبيرة للزينة... نهايته خطبنى ريتشارد فى نهاية السنة، كان مجنوناً، لأننى كنت فعلاً متزوجة ، كنت انفصلت عن زوجى الأول، صحيح، كما تعرف، لكن كنت مازلت متزوجة عندما جاء للبيت يخطبنى وهو يعرف. كانت استحالة زواجنا لا تخطر له على بال، رغم أنني كنت متزوجة ومسلمة ومصرية وفى أيام عبد الناصر، وهو أمريكى بروتستانتى. صحيح كان زوجى الأول قد انتهى منى فعلاً وتركنى... لن أقول لك ماذا لقيت منه. لا تسألنى. كيف كان يعذبنى... كيف كان يمتهننى... وذهلت أمى بالطبع عندما زارنا ريتشارد، يخطبنى. عندما عاد من بلدته فى ماسا شوستس، ذهبت إليه.../ وأمضيت معه أسبوعاً هو أسعد أيام حياتى، أسبوعاً لا نعرف إلا أحدنا الآخر.. لم نكن نتعب من صنع الحب. ونأخذ طعامنا فى السرير، دون لحظة ملل واحدة...

قالت، فى نوع من الحلم الأسيان : لا شك أنه يمقتنى الآن.

قال، مأخوذاً : لماذا ؟

قالت: عندما عاد وجد كل شئ قد انقلب عليه. أوقفت أعمال البعثة الأمريكية وانقطعت المحاضرات، طلبت منه السلطات، بأدب وحزم، مغادرة البلاد. كان هذا أيام دالاس والأزمة بيننا وبين أمريكا ولم أره بعد ذلك. وجاء الطلاق... » {رامة والتنين ص. ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧}

ن٣ :« كان يسمع موتسارت، ويقلب فى طبعتها لأغاني حب مصرية قديمة مزدوجة اللغة، بالهيروغليفية على صفحة ومقابلها ترجمة إزرا باوند بالانجليزية، وكان على النسخة إهداء

كبير الخط، بالانجليزية : "لك دائماً..ريتشارد... " ويتذكر، دون أى انفعال تقريباً، قصتها القديمة التى روتها له، قبل أن يعرف أنه يحبها وأنها تحبه... عن هذا الأثرى من ماساشوستس الذى خطبها للزواج بينما كانت متزوجة فعلاً، فى الخمسينيات، وقالت إنها/ قضت معه ستة أيام لم يغادرا الفراش، ثم طرده عبد الناصر من مصر، وكان يكتب لها كل يوم خطاباً ثم انقطع. وقد عاد الآن يدرس فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة. وقد ناقش معها بعد ذلك ، الدلالة الإشارية للأيام الستة... » {الزمن الآخر ص. ٢٩٧، ٢٩٨}

ن٤ : « ...قالت له : ليس فى حياتي إلا حبان اثنان، حقيقيان. واحد مع خواجة، ريتشارد أنت تعرف الحكاية، قلت لك عنها... » {الزمن الآخر ص. ٣٨٧}

ن٥ :«قالت له إن ريتشارد، بعد صمت سنين طويلة، أرسل لها بطاقة فى رأس السنة، من كلمتين "الشوق إليك" فقط. قالت، بنوع من التأمل، ورجع الحنين: أول مرة يكتب منذ عشرين سنة!» {الزمن الآخر ص. ٤٥٦}

ن٦ : «قال : هذه القصص، والحكايات التي روتها لى – لى – أنا بالذات! – / عن فحولتها الشبقية، عن غلمتها القوية، تلك الأيام الستة الشهيرة التي قالت إنها قضتها فى السرير مع صديقها الأمريكى ...» {يقين العطش ص. ١٦١ ، ١٦٢}

ن٧ :«... النمط الذى رأيت افتتانها به فى نجوم السينما، فى مطلقها الذى قالت عنه أنه أحد اثنين تركا أثراً لا يمحى فى حياتها. فى ذلك الأثرى الأمريكى من جامعة ماساشوستس، الذى قضت معه، أيام الصبا القديم، ستة أيام بلياليها فى السرير (كما كانت قد حكت له من زمان) وأهداها ترجمة إزرا باوند لأشعار العشق عند المصريين القدامى وقالت له إنها تحتفظ فى مكان ما بمئات الخطابات التى كتبها لها – زمان – (ملفوفة بالشريط الأزرق التقليدى) ... / فيما بعد التقى به فى إحدى ندوات الآثار، مرة وفى زيارة تفقد حفريات فى البهسنا مرة ثانية.

كان جون قد عاد إلى مصر وسعى إلى الالتقاء به. لماذا؟ هل كان قد عرف؟ هل كان جون يحس – أم يوقن – أن ثم تلك الرابطة بينهما، هما الاثنان؟ هذه الرابطة الملتبسة بين اثنين عشقا امرأة واحدة ... قال : لم أستطع أن أعقد معه لا صداقة ولا ألفة ولا أن أطمئن إليه حتى ... » {يقين العطش ص. ١٨٠ ، ١٨١}

تعاود الحكاية / السرد الحديث عن علاقة الحب الأولى فى حياة «رامة» مع أستاذها فى الجامعة، وذلك فى (٧) مواضع تحددها النماذج السابقة، وتعرض لها، وتتوزع هذه المواضع بمعدل موضعين أو أكثر فى كل رواية (٢ فى «رامة والتنين» ٣ فى «الزمن الآخر» ، ٢ فى «يقين العطش»). وتتكرر الإشارة إلى هذه العلاقة فى كل موضع. إنها حكاية «مستعادة» فى كل مرة، يعيها السرد، ويعلن صراحة - فى كثير من المواضع - أنه إنما يستعيد شيئاً قديماً (مكروراً)، شيئاً محكياً من قبل (حكيت لك قصته بالتفصيل - نموذج ١. ويتذكر قصتها القديمة التى روتها له - نموذج٣ . أنت تعرف الحكاية، قلت لك عنها - نموذج٤. هذه القصص والحكايات التى روتها لى.. - نموذج ٦. كما كانت قد حكت له من زمان - نموذج ٧.).

غير أن العودة المتكررة الواعية بسوابقها أى ماضيها السردى حيث تمت الحكاية سابقاً؛ هذه العودة لا تجعل تلاحق التكرارات يأخذ منحنى تناقصياً، أى يكون أول ذكر للعلاقة مطولاً مسهباً، بينما تكتفى العودات المتكررة بالإلماح إليها فى عبارة مجملة - فيتناقص - بالتالى - محتواها وامتدادها، لكن الأمر لا يتم على هذا النحو، مما يحمل تأكيداً على تباين التكرارات. فالمساحة النصية للتكرارات - من الناحية الشكلية البحتة - كما تبرزها النماذج - تتراوح طولاً وقصراً من غير نظام ثابت وواضح. فنموذج (٢) يأتى أكثر طولاً وأغنى بالتفاصيل من نموذج (١) ، ونموذج (٧) يفوق كثيراً سعة وامتداد النماذج (٤ ، ٥ ، ٦) ؛ معنى هذا أن تلاحق التكرارات يعلن اختلافاً أكثر مما يحمل تشابهاً وترديداً لما سبق.

بالطبع تتضمن التكرارات الإشارة إلى عدد من العناصر المتشابهة فيما بينها، تتردد ما بين هذا النموذج وذاك، وهذه العناصر هى : الحب الحقيقى الأول فى حياة «رامة» كان لأستاذها (نموذج ١،٢)،وهو امريكى يدرس فى الجامعة(نموذج ٢، ٣، ٦، ٧)،متخصص فى الآثار (نموذج٢، ٧)، واسمه «ريتشارد» (نموذج ٢، ٣، ٤، ٥)، من«ماساشوستس» (نموذج٢، ٣، ٧)، خطبها وطلب منها الزواج بينما كانت متزوجة بالفعل (نموذج ١ ،٢، ٣)، كان ذلك فى فترة «عبد الناصر»(نموذج ٢، ٣)، وقد أمضت «رامة» معه أسبوعاً كاملاً (نموذج ١ ، ٢)، أو ستة أيام (نموذج ٣ ، ٦ ، ٧) وطوال هذه الفترة لم يخرجا من البيت، وإنما أمضياها فى السرير، يمارسان فيه الحب بلا تعب (نموذج ١ ، ٢ ، ٣ ، ٦ ، ٧). بل يتناولان فيه (أى فى السرير) طعامهما (نموذج ١، ٢)، وعندما اضطر «ريتشارد» إلى مغادرة مصر، كان يرسل إليها كل يوم رسالة أو أكثر، إلى أن انقطعت (نموذج ٢، ٣)؛ هذه الرسائل

لازالت «رامة» تحتفظ بها (٢، ٧)، وكان «ريتشارد» قد أهداها ترجمة «إزار باوند» لأشعار العشق عند المصريين القدماء (نموذج ٢، ٧).

ورغم وفرة العناصر المتشابهة، إلا أن التكرارات لا تخلو من بعض الاختلافات، قد يكون الاختلاف وليد ظهور عناصر جديدة غير موجودة فى مواضع التكرار السابقة، فالأمر إنما يتعلق – لإدراك المختلف – بمقارنة النموذج بكل نماذج التكرار السابقة، بصرف النظر عن وجود هذه العناصر (المختلفة) فى النماذج التالية. ومن ذلك : حب «رامة» الحقيقى الأول – بعد نزوات المراهقة فى مرحلة التعليم الثانوى – كان لأستاذها فى الجامعة، وهو أمريكى، جاء إلى مصر معاراً لمدة سنة وعضواً فى بعثة متحف «بروكلين»، ولم يكن متقدماً فى السن، وكان طويلاً، نالت شمس الأقصر من بشرة وجهه، لحيته خفيفة وكاملة، كان لديه حس شاعرى مرهف، به يمارس عمله الأثرى، وكانت «رامة» قد قرأت مسودات كتابه عن زوجة «آمون». قام بنشره مؤخراً، عندما سافر أول مرة كان يرسل إليها كل يوم رسالة أو أكثر، انقطعت فيما بعد، مؤخراً عادت «رامة» إلى هذه الرسائل التى تحتفظ بها فى صندوق خشبى هو أصلاً علبة كبيرة للزينة. وفى نهاية السنة ذهب أستاذها «ريتشارد» إلى بيتها ليخطبها من أمها رغم أنها كانت متزوجة فى ذلك الوقت، كانت منفصلة عن زوجها دون أن يحدث الطلاق، ولم يكن هو يقدر استحالة زواجهما، وعند عودته من بلدته «ماساشوستس» أوقفت أعمال البعثة الأمريكية، وأوقفت المحاضرات، أيام دالاس والأزمة بين مصر وأمريكا، فاضطر إلى مغادرة البلاد، ولم تره «رامة» بعد ذلك (نموذج٢). وكان «ريتشارد» قد أهدى «رامة» ترجمة «إزرا باوند» الإنجليزية لأغانى حب مصرية قديمة مكتوبة بالهيروغليفية وحديثاً عاد ليدرس فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة، والتقى بـ «رامة» حيث ناقش معها الدلالة الرمزية للأيام الستة (التى قضياها معاً) (نموذج ٣). وبعد انقطاع رسائل «ريتشارد» ومكاتباته إلى«رامة»منذ عشرين سنة، عاد فأرسل لها بطاقة تهنئة فى رأس السنة، يعلن فيها شوقه(نموذج٥). وحدث مؤخراً أن التقى « ميخائيل» بهذا المحب القديم مرتين، مرة فى إحدى ندوات الآثار والأخرى فى زيارة تفقد الحفريات فى البهسنا، ولكن «ميخائيل» لم يستطع أن يعقد معه صداقة أو يطمئن إليه (نموذج ٧).

وقد يظهر الاختلاف بين نماذج التكرار نتيجة إحداث تغييرات تخالف أو تغاير- بدرجة ما – ما أعلن فى مواضع سابقة. ومن ذلك : فى نموذج (١، ٢) تقضى «رامة» مع «ريتشارد» أسبوعاً

كـاملاً، لم يغـادرا فيـه الفـراش، بينمـا تشير النمـاذج (٣، ٦، ٧) إلى أن هـذه المدة سـتة أيـام ولـيس أسـبوعاً، والنمــاذج (٢، ٣، ٤، ٥) تعلـن أن أسـتاذ «رامـة» الأمريكـى وحبهــا الأول كــان اسمــه «ريتشارد»، بينما يسميه النموذج (٧) «جون».

تتحرك التكرارات السابقة - إذن - فى إطار من التشابهات والاختلافات. فالاختلافات تأتى لتحمل - فى بعضها - إضافة جديدة، وتعديلاً لما سبق، الأمر الذى قد يعنى مزيداً من التفصيل والتوضيح. فما جـاء مجمـلاً فى نموذج (١) عـن الحـب الأول الحقيقـى فـى حيـاة «رامـة» (كنـت تلميذتـه، خطبنـى، لم تتـزوج)، قـام نمـوذج (٢) بتفصـيله : شخصـية مـن أحبتـه، جنسـيته، عملـه ملامحه، اسمه، رغبته فى خطبتها والزواج منها، سبب استحالة زواجهما ... أو قد يعكس استجابة لتأثير الزمن، وما يحدثه من تغييرات، ف «ريتشـارد» فى نموذج (٢) (روايـة «رامة والتنين») اضطر إلى مغادرة مصر أيام «عبد الناصر»، وانقطعت الرسائل بينه وبين «رامة» ، ولم تره هى ذلك، كان هذا أثناء دراستها فى الجامعة، وقبل أن تتعرف على « ميخائيل» ويتحابا، بينما فى نماذج (٣، ٥) (رواية «الزمن الاخر»)، و(٧) (رواية «يقين العطش»)، بعد مرور العديد من السنوات، وفى زمن علاقـة «رامـة» و« ميخائيـل» - يعـود «ريتشـارد» إلى مصـر حيـث يـدرس فـى الجامعـة الأمريكيـة بالقاهرة، ويلتقى ثانية بـ «رامة»، ويناقش معها دلالة الأيام الستة (نموذج ٣)، ويعاود الكتابة إليها بعد انقطاع رسائله لمدة عشرين سنة، فيرسل لها بطاقة شوق فى رأس السنة (نموذج ٥) ، بل يلتقى مـع « ميخائيـل» مـرتين دون أن تنشأ بينهمـا صـداقة مـا، ربمـا لأنهمـا رجـلان عشـقا امـرأة واحـدة (نموذج ٧)؛ معنى هذا أن الزمن بتواصله يترك أثره على التكرارات / التشابهات، ويضفى عليها شيئاً من الاختلاف. ففى الوقت الذى تؤكد فيه التكرارات على لحظة زمنية سابقة - بترديدها لها - إذ بها تدمج هذه اللحظة بلحظة الحاضر أو المستقبل (قد عاد الآن - نموذج ٣. أول مرة يكتب منذ عشرين سنة - نموذج ٥. فيما بعد التقى به - نموذج ٧)، غير أن هذا الاختلاف لا يمثل تلبية واضحة لمقتضيات التواصل الزمنى ومساره الخطى، ذلك أنه ليس كل موضع تال من مواضع التكرار يحمل شـيئاً جديـداً وليـد مـرور الـزمن، كمـا هـو الحـال فـى نمـاذج (٢، ٤، ٦)، كمـا أنـه لا شـئ يؤكـد أن الاختلافات الموجودة فى نماذج (٣، ٥، ٧) تجسد لحظات زمنية متتابعة ومختلفة ، فلا شئ يؤكد أن لقاء «ريتشارد» مرة أخرى بـ «رامة» بعد عودته للتدريس فى مصر (نموذج ٣) كان فى زمن آخر - أو فى زيارة أخرى لمصر - للقائه بـ «ميخائيل».

إن التكرارات - بما تحمل من اختلافات - لا تسعى إلى متابعة تطور الزمن وتغيره بقدر رغبتها في تحقيق تزامن دائم لمختلف اللحظات. فما كان ماضياً يعاود الظهور مرة ومرات فى زمن آخر مختلف، زمن الحضور والاستقبال، وتأتى لحظة الحاضر أو المستقبل واعية بالماضى ومندمجة فيه؛ الأمر الذى يخلق حالة من اللبس والتداخل، تتضاعف بظهور تغييرات أو تعارضات - وليس مجرد تعديلات - ما بين نماذج التكرار. فالمدة التى قضتها «رامة» مع «ريتشارد» هى أسبوع كامل فى نموذج (١، ٢) ، بينما هى ستة أيام فى نماذج (٣ ، ٦ ، ٧). الفارق ليس كبيراً ، فهو لا يتجاوز يوماً واحداً ، وقد يكون فى عبارة النموذج الأخير (٧) (ستة أيام بلياليها) توضيحاً للفارق ، بأن تكون المدة الفعلية هى ستة أيام انتهت فى صباح اليوم السابع أو نهاره ، لكن الأمر يتعدى كونه مجرد اختلاف فى دقة تحديد المدة ، فتكرار العبارتين (أسبوع - ستة أيام) أكثر من مرة يدعم صحة المدتين، لا تبطل إحداهما الأخرى، غير أن تحديد المدة بأسبوع إنما جاء فى سياق حديث «مباشر» لـ «رامة» (قضينا أسبوعاً كاملاً، أمضيت معه أسبوعاً) ، بينما القول بستة أيام فقد جاء قولاً «محكياً» غير مباشر عن «رامة» (قالت أنها قضت معه ستة أيام. الأيام الستة التى قالت أنها قضتها. قضت معه ستة أيام بلياليها). فاختلاف المنظور كان وراء اختلاف المدة، عندما تتحدث «رامة» مباشرة عن واقعة عاشتها تحدد مدتها بأسبوع، وعندما يحكى « ميخائيل» - نقلاً عن «رامة» - يحددها بستة أيام، إنه لا «يحرف» كلام «رامة» ويشوهه، بل ينحرف به قليلاً يختزل المدة التى قضتها مع «ريتشارد» إلى ستة أيام، لتتفق تماماً مع المدة التى قضاها هو (أى «ميخائيل») معها فى مدينتهما الأولى؛ هذه المدة أو الأيام الستة التى احتفى بها « ميخائيل» كثيراً، وألح على ذكرها مراراً، وصارت من أوضح نماذج التكرار[١٠٣] («قالت: ... ألم أترك كل شئ، وكل أحد، كى أكون معك، ستة أيام بلياليها، وحدنا، ما معنى هذا؟ قل لى؟ وتقول لى إننى لا أحبك!» - رامة والتنين ص. ٢٤١). فكلا الرجلين «ريتشارد» و « ميخائيل» أحب «رامة»، وقضى معها مدة مماثلة؛ هذا بالإضافة إلى الدلالة الأسطورية للأيام الستة - التى سوف تعرض لها الدراسة فيما بعد. وقد لا يكون تعدد المنظور هو مصدر الاختلاف والتعارض، فأستاذ «رامة» الأمريكى وحبها الأول اسمه «ريتشارد» فى نماذج (٢،٣،٤،٥)، سواء جاء حديث «رامة» مباشراً أو غير مباشر، بينما اسمه «جون» فى نموذج (٧)، قد يكون الاسم الكامل متضمناً الكلمتين (ريتشارد، جون)، لكن لا شئ يؤكد هذا. وقد تكون رغبة « ميخائيل» فى تناسى الاسم، اسم «ريشارد»،

باختفائه من الرواية الأخيرة (يقين العطش)، فالمحب الأول غير مسمى فى نموذج (٦)، ويحمل اسماً جديداً فى نموذج (٧)، قد تكون رغبة التناسى هى الأوضح. إنه ليس نسياناً أحدثه الزمن، ولكنه رغبة واعية فى محو الاسم - المؤكد بتكراره سابقاً - محواً تاماً بالتباسه باسم آخر.

تختلف نماذج التكرار السابقة فيما بينها محتوى وصيغة ومنظوراً، بينما يبقى «التشابه» ملمحها البارز، رغم التغيرات والتحولات تظل الحكاية محتفظة بأوضح مظاهرها (الأيام التى قضتها «رامة» فى الفراش مع صديقها الأمريكي وحبها الأول).

ظل العودة دائمة إلى زمن الحكاية / العلاقة، ويمر الزمن ويتحرك، لا ليتجاوز ماضياً انقضى بتفاصيله، ويطرح بديلاً جديداً، إن لم يكن منقطعاً تماماً عن هذا الماضى، فعلى الأقل لا ينشغل باستعادة تفاصيل هذا الماضى وتكريره، غير أن ما يحدث فى نماذج التكرار هو عودة «متجددة» للتفاصيل رغم الوعي – المصرح به - بحكايتها من قبل فى أكثر من موضع، فحركة الزمن إنما تأخذ شكل « الترجيع » و «العود» المتكرر الدائم، « العود الأبدى » ... الذى لا يعنى عودة المطابق... "(١٠٤). إنه عودة حيوية متفردة بما تتضمنه من اختلافات، عودة لا نهائية، بولعها بالتكرار الدوري حيث لا نهاية، والتى هى (أى النهاية) خاصة بما هو خطي وتقدمى ، وبسعيها إلى "... عالم سرمدى لا زمانى، ولا نهائى "(١٠٥) وهو ما يعنى تأكيداً لـ « لا نهائية اللحظة المتكررة »، فغلمة «رامة» القوية - وهو تعبير استخدمه نموذج(٦) - أى شدة شهوتها للجماع - والتى ظهرت منذ أيام صباها بقضائها أسبوعاً أو ستة أيام مع صديقها الأمريكى، معاً فى الفراش، لم يغادراه، ودونما تعب أو ملل؛ إن غلمة «رامة» أو قدرتها على العطاء والإمتاع شىء دائم غير نهائى، ليس الإمتاع وقفاً على زمن أو لحظة بعينها (الصبا أو الشباب)، ولكنه متجدد مع كل لحظة؛ هكذا ينظر إليها «ميخائيل» دائماً، لا يفتأ يذكر حكاية تلك الأيام، ويستعيدها مراراً، يمر الزمن ويتغير دون أن تتوقف العودة إلى هذه الذكرى أو اللحظة. **وبوفرة نماذج التكرار في نصوص الثلاثية يصبح الأمر توقاً أو تطلعاً - وربما يقيناً - إلى « لا نهائية اللحظة المتكررة ».**

على نحو ما سبق تتواجد نماذج التكرار العديدة، وتتشكل داخل نصوص الثلاثية، تستند – أساساً – إلى التشابه، وتعى ما تقوم به من ترجيع و عودة إلى ما قيل فى السابق. وأمثلة تلك النماذج :«رامة» كانت تشرب كل ليلة حتى أوشكت أن تكون مدمنة (١٠٦)، صداقة «رامة» مع رئيس الوزراء السودانى السابق العجوز (١٠٧)، «رامة» تشترى لـ « ميخائيل» بنطلون قطيفة

وبلوفر أبيض برقبة تلبية لرغبته [١٠٨]، « ميخائيل» يشترى لها عروسة خضراء العينين [١٠٩] «رامة» كانت تضع ماكينة الرونيو تحت السرير، وتشتغل على ماكينة خياطة حتى يغطى صوتها على صوت ماكينة الرونيو، بينما الزملاء يطبعون المنشورات السرية [١١٠]، «رامة» تشارك فى العمل الفدائى التطوعى فى بور سعيد ١٩٥٦م [١١١]، علاقة «رامة» بثلاثة من شباب المنيرة كانوا يحبونها، ويرسلون لها الخطابات [١١٢]، والد «رامة» مشغول دائماً بمسؤولياته المتعددة وغرامياته التي لا تنتهى [١١٣]، «رامة» لا تضع «الروج» على شفتيها، ولا الماكياج [١١٤]، «رامة» تغوى «ميخائيل» ببكائها [١١٥] قطة «رامة» وكلابها [١١٦]، «ميخائيل» ينام فى غرفة الصغيرة «منال» ابنة «رامة» [١١٧]، «رامة» و« ميخائيل» يجريان فى الليل، ويخرج عليهما عسكرى الدورية فتبادره «رامة» بسؤاله عن المحطة انقاذاً للموقف [١١٨]، شاب فلسطينى عائد من لبنان يركب معهما التاكسى، ويتحدث عن الحرب فى بيروت [١١٩]، « ميخائيل» يرسل لـ «رامة» بطاقة بريد فى عيد ميلادها [١٢٠]، زيارة «ميخائيل» أو رحلته للجزائر عقب الاستقلال [١٢١] « ميخائيل» كانوا يصنعون له الفطير فى عيد ميلاده وهو طفل [١٢٢]، «ميخائيل» يلتقى بـ «رامة» فى فندق زيزنيا، ويصعدان السلالم الخطأ [١٢٣]، «رامة» تسأل عن « ميخائيل» حيث تفتقده، بينما هو فى آخر السيارة التي كانت تقل أعضاء البعثة [١٢٤]، « ميخائيل» يسقط مريضاً فى غرفة الكتاراكت القديم، وتأتى إليه «رامة» فى الفجر بعدما أمضت سهرتها مع سامح فى غرفتها [١٢٥]، «رامة» و « ميخائيل» يذهبان ليشتريا لها دبة صغيرة من دكان فى المنشية [١٢٦] «رامة» تنصرف عن «ميخائيل» وتلتف بعباءتها السوداء [١٢٧]، وكيل النيابة الذى حقق مع « ميخائيل» فى الأربعينيات [١٢٨]، «ميخائيل» يتصل تليفونياً بـ «رامة» فى الفجر مراراً وهى ليست فى البيت [١٢٩]، السيدة التى تقود التاكسى فى شوارع القاهرة، وقامت بتوصيلهما عند شراء «رامة» جهاز الاستريو الضخم (الوحش) [١٣٠]، سقوط « ميخائيل» فى قدس الأقداس [١٣١]، «رامة» تذهب للقاء « ميخائيل» وزوجها حسن مريض حرارته ٣٩ [١٣٢]، فتاة تلقى بنفسها من نافذة مدرسة البنات أمام بيت « ميخائيل» فى غيط العنب [١٣٣]، اللقاء الثلاثي الذى يجمع «رامة» و«ميخائيل» وصديقه «نور الدين» [١٣٤]، «ميخائيل» يفتح دولاب «رامة»، ويقلب فى أشيائها [١٣٥]، القناع الأسود الأبنوسى الذى اشتراه «ميخائيل» فى إحدى رحلاته [١٣٦] ... الخ.

في كل هذه الأمثلة - وفي غيرها - تتكرر الحكاية أكثر من مرة، وفي أكثر من رواية، الأمر الذى يعكس مدى اتكاء السرد - في بنائه - على التكرار، على الدلالة المنفتحة «اللانهائية» - للحظة المتكررة، فهو يوفر لها « دواماً » أو حضوراً دائماً ، تدوم اللحظة وتتكرر، وتتلاحق التكرارات متجاهلة منطق التواصل والتتابع، فـ «رامة» تصرح فى نموذج (١) - وهو أول ذكر لقصتها مع أستاذها وحبها الأول - أنها قد حكت القصة بالتفصيل من قبل، (أين ؟!).

وتصرح فى رواية «الزمن الآخر» أنها قد حكت محاولة انتحارها، وفشلها فى ذلك [١٣٧] بينما لا ترد الحكاية نفسها إلا فى رواية «يقين العطش»[١٣٨]. و«ميخائيل» يقول لـ «رامة» أن فى ظهرها أثر جرح « قديم »[١٣٩]؛ هذا الجرح القديم توضح «رامة» فيما بعد سببه بعد حدوثه مباشرة، عندما نزلت من القطار فى المحطة وهى فى طريقها للقائه[١٤٠] و«رامة» تستقبل « ميخائيل» فى بيت درب الشعرى اليمانية الذى عرفا فيه من زمان أمجاد الحب واختناقات العشق[١٤١]، بينما سيأتى بعد ذلك مشهد بحث « ميخائيل» وأصدقائه عن هذا البيت وهم متوجهون لتلبية دعوة «رامة» على حفل العشاء، فقد كانوا جميعاً يجهلون العنوان، وضلوا طريقهم [١٤٢].

وهكذا فالتكرارات - بتشابهها واختلافها - تناهض المسار الخطى، وتعبث به. وما تحمله من اختلافات ما هو إلا وليد الرغبة فى التفصيل، أو التأكيد على دلالة ما، أو نتيجة اختلاف المنظور المقترن - كثيراً - بحالة نسيان أو تناسى أحد الطرفين، كما ظهر فى النماذج السابقة، وفى نماذج أخرى منها : « ميخائيل» يطلب من «رامة» عند سفرها بالقطار رقم تذكرتها، ويفاجئها فى اللحظة الأخيرة بحصوله على المقعد المجاور[١٤٣]، السيدة العجوز(اليونانية أو الأرمنية) التى تجلس إلى مائدة مجاورة لهما مع صديقها الزنجى [١٤٤]، «رامة» تقول لـ «ميخائيل» أنه جرحها إذ وجدت عليها نقطة دم [١٤٥].

وكما تحظى لحظة زمنية ما - بتكرار حكايتها - بحضور دائم وحيوية متجددة فى وعى «ميخائيل» أو «رامة»، فكذلك شأن بعض العبارات التى تنطق هذه بها الشخصية أو تلك، تتردد ما بين حين وآخر داخل نصوص الثلاثية، تتحدى بوجودها المستمر الدائم - عبر التكرار - قانون «التطور» أو «التقدم» على المسارين الزمنى والسردى. إن هذه العبارات تعاود الظهور فى مواضع متباينة ومتباعدة، وفى أزمنة مختلفة، ومن ثم فهى لا تعنى - عند تكرارها - الشىء نفسه، أى

لا تقتصر على ترديد ذات المحتوى، وإنما تخلق وعياً متجدداً بدلالاتها، فتحقق - بالتالى - تدعيماً وتضعيفاً لمعنى النص، وتنويعاً له فى الوقت نفسه.

ومن بين العديد من العبارات المتكررة في الثلاثية ما يظهر بوضوح في النماذج التالية :

ن١ :« كانت قد قالت له: بعد أيام قليلة سوف تمقتني

قال لها: أحبك.

قالت متأملة تبحث عن شئ ما: نعم، بطريقة ما. ربما.

بل أحبك، حباً كاملاً، نهائياً. أحبك، هذا كل شئ. دون تحديد، دون أن يدخل على حبى وصف، ولا تحديد، ولا شرط. هذا مطلق... أحبك، وأريدك، أنت، كلك ... »{رامة والتنين ص. ٥٠}

ن٢ : « ... قالت له فجأة : ميخائيل ، إذا طلبت منك فهل تترك كل شئ وتأتى معى؟ / ...

قال :إذا طلبت ذلك منى حقاً. نعم.

قالت : نعم، افترض أنك تحبنى، بطريقة ما.

فلم يقل لها : بل أنت، أنت التى تحبيننى بطريقة ما. أم هذا يوازى قولك : " أنا لا أحبك "... أما أنا فأحبك، من غير حدود من غير تحديد، من غير تحفظ، حباً كاملاً يريدك كلك كاملة...

قالت له: لقد كنت، معك، نفسى، معك وحدك .../... لكنك تقول إننى لا أحبك ... »

{رامة والتنين ص. ١١٧، ١١٨، ١١٩}

ن٣ : «قالت له إن ريتشارد، بعد صمت سنين طويلة، أرسل لها بطاقة فى رأس السنة، من كلمتين "الشوق إليك " فقط. قالت، بنوع من التأمل، ورجع الحنين : أول مرة يكتب منذ عشرين سنة!

قال لنفسه : لماذا لم أحس لا غضباً ولا غيرة ولا شيئاً ؟ ...

وقال : هذا يمتهننى، كرجل، أم يؤكدنى ؟

قالت له : أنت الذى أحب.

وقال لها :أنا أحبك. أنت تعرفين.

قالت : نعم، بطريقتك، ربما، بشكل ما.

كم مرة قالت له هذا، وكم مرة أجابها نفس الإجابة ؟

أجاب : لا، بل دون تحديد، دون شرط.

قالت : الحب الذى ليس له حد ولا شرط ،غير موجود، أو على الأقل أمر غريب. أخشى أنه شئ آخر »   {الزمن الآخر ص.٤٥٦}

ن٤ :« قال لها :... بكل شئ عنصر لعله مطلق ، عنصر من الرسوخ والدوام. مقلق أيضاً إلى آخر حد. كيف أقول هذا؟ يعني أن السر لا يسبر أبداً حتى نهايته، يعني كل مرة هناك – لابد أن يكون هناك – جديد فى هذا العالم الواحد، ليس عابراً، ليس مجرد إشباع. هذه العرضية، هذه الاحتمالات، هذه الصدف، لعلها هى الشيء الوحيد المستمر الدائم.

نظرت إليه، كأنما فهمت عنه أنه يمس أسلوباً من أساليب ممارساتها، أو من طرائق حبه.

قالت له: نعم. أنت بلا شك تحبني ، بطريقة ما ، بطريقتك./

قال : حب مطلق

قالت : لا يمكن أن يكون مسلماً به، مفترضاً منذ البداية ودائماً، تلتقطه فى أى وقت فتجده كما هو، كما كان دائماً. حتى القربى الشبقية لابد أن تبنى من جديد، لا تؤخذ مأخذ المسلمات قط...

- قال : نعم. هذا كله مفهوم. أعرف. لكننى بحماقة - كنت أريد هبة الجسد - والروح معاً - كاملة وفورية ويقظة على الدوام ... »   {يقين العطش ص. ١١٩، ١٢٠}

في النماذج السابقة تكرر «رامة» إزاء تصريح « ميخائيل» الدائم بحبها، تكرر القول أنه (أى « ميخائيل») إنما يحبها (بطريقة ما)، ويكرر هو القول أن حبه لها (كامل، مطلق، من غير تحديد ، من غير شرط)؛ هذه الأقوال تتكرر داخل الرواية الواحدة (مرتين فى «رامة والتنين» – نموذج ١، ٢)، وتتكرر ما بين الروايات الثلاثة. وكما هو واضح من مواضع هذه النماذج، فإن هذه الأقوال المتكررة تفصل بينهما عشرات الصفحات، كما هو الحال بين نموذجي (١،٢) فى رواية «رامة والتنين» (يصل الفاصل إلى أكثر من ٦٠ صفحة)، ومئات الصفحات ما بين الروايات الثلاثة وبتباعد هذه المواضع تقل احتمالات إدراك التشابه والتكرار، وهو ما يدفع إلى الاعتراض على أهمية هذا الشكل من التكرار، ودوره فى النص السردى؛ بدعوى أنه لا يثير الانتباه. وقد قام «تودوروف» بالرد على هذا موضحاً " ... أن هذا الاعتراض لا يهم سوى دراسة تقع على مستوى الإدراك، بينما

نضع أنفسنا دوماً على مستوى العمل الأدبي ، ومن الخطر أن يعتبر العمل وإدراكه لدى فرد ما شيئاً واحداً ... " (١٤٦).

فالأمر – إذن – لا يتعلق بإدراك قارئ «عادى» وإنما قارئ «كفء» دؤوب أكثر اقتراباً من طبيعة العمل وطريقة بنائه.

تتكرر الأقوال على نحو متشابه إلى حد كبير، رغم تباعد مواضعها، ورغم اختلاف السياقات الواردة فيها. فـ « ميخائيل» يعلن حبه، و«رامة» تواجهه بالاستدراك نفسه. كل منهما يأخذ الموقف نفسه ويردد القول نفسه، فى كل مرة ، يحدث هذا رغم اختلاف السياق. ففى نموذج (١) تتوقع «رامة» فى الأيام القادمة مللاً ورفضاً – بل كراهية – من « ميخائيل» دون أن تحدد سبباً لذلك، هو أم هى؟ ، ولعل السبب الأرجح هو التغير الذى يصيب كل شئ، أو الاختلاف الذى يضمن وجود الأشياء وتمايزها ، وهو ما ظهر قبل عبارتها مباشرة، عندما غضب « ميخائيل»، **وأحس أنه مرفوض بقولها**: «يا عينى !» بنوع من العطف حينما رأت أنه قد جرح إصبعه، وهكذا فهو يقابل عطفها بالغضب. فالعطف يعني لكل منهما شيئاً مختلفاً. وفى نموذج(٢) تتساءل «رامة» عن مدى استعداده (أى « ميخائيل») للتضحية بكل شئ وتركه من أجلها، من أجل البقاء معها والذهاب حيث تريد؛ وهذا التساؤل غير منفصل عن قول كثيراً ما تردده «رامة» على سبيل العتاب « لو أنك تحبنى حقاً لما ترددت أن تأخذنى، كل مرة على الفور» (١٤٧)،إذ لم يستجب لدعواتها بالتليفون ليلاً دونما تفسير، فإجابة « ميخائيل» فى نموذج (٢) بالموافقة على الذهاب معها ليست قاطعة بالنسبة لـ «رامة» فذكرى رفضه – مرة – لا تغادرها، وهى أيضاً موافقة مرهونة بطلبها طلباً مؤكداً ، رغم أنها فعلت ذلك من قبل.

وفي نموذج (٣) يقع «ميخائيل» فى حيرة عندما لا يحس غضباً ولا غيرة من تذكر «رامة» صديقها القديم الأمريكى «ريتشارد» بنوع من الحنين، وكيف أنه عاود الكتابة إليها بعد عشرين سنة، وأرسل لها بطاقة شوق فى رأس السنة، ويتساءل « ميخائيل» هل عدم غيرته تنتقص من رجولته كمحبوب مرغوب من قبل «رامة» أم تؤكدها – إذ تعنى مزيداً من الثقة فى نفسه.

وفي نموذج (٤) يرى « ميخائيل» أن كل شئ، كل فعل – بما فى ذلك فعل الشبق – به عنصر مطلق، مستمر ودائم، ومتجدد فى الوقت نفسه، عنصر ليس وقتياً عابراً، وليس معروفاً مكروراً يبعث على الملل. إن فى ذلك إيماء إلى العلاقة بين « ميخائيل» و«رامة» من وجهة نظر كل منهما. وهكذا

تتعدد سياقات تلك الأقوال المتكررة، وتختلف، وإن كانت جميعها تستند إلى مبدأ التقابل أو الثنائية، وتأتى العبارات تجسيداً له.

رغم اختلاف السياق تتكرر العبارات مع بعض التنويعات الأسلوبية.؛ فـ«رامة» فى كل مرة تعلن الموافقة على تصريح «ميخائيل» المعلن أو الضمنى بحبها، معبرة دائماً عن ذلك بكلمة (نعم). إنها موافقة على تحقق الحب وتوفره بينهما، لكنها ليست موافقة على شكله وطريقة ممارسته الموافقة ليست مطلقة ونهائية، **بل مسكونة بالاحترازات والاستدراكات**. فهى أحياناً مختلطة بالافتراض أو الاحتمال (ربما - نموذج ١، ٣. افترض أنك تحبنى - نموذج ٢)، وأحياناً متثبتة واثقة (أنت بلا شك تحبنى - نموذج ٤). ودائماً متحفظة تسجل استدراكاً وتعليقاً من غير تخصيص أو تفصيل، فهى تريد أن تؤكد فقط مجرد التحلل من المطلق والكامل (بطريقة ما - نموذج ١، ٢، ٤. بشكل ما - نموذج ٣). **هذا الشكل أو الطريقة غير المتعينة** فى الحب ما هى إلا طريقة خاصة (بطريقتك - نموذج ٣، ٤)، ومن ثم تقبل الاختلاف معها، وربما الرفض، وهو ما يفهمه «ميخائيل» ويرفضه فى الوقت نفسه (بل أنت، أنت التى تحبيننى بطريقة ما. **أم هذا يوازى قولك** : " أنا لا أحبك " - نموذج ٢). إن « ميخائيل» لا يقبل تحفظاً أو استدراكاً. إنه يريد دائماً حباً مطلقاً (نموذج ١، ٤)، كاملاً (نموذج ١،٢)، نهائياً (نموذج ١)، من غير تحديد (نموذج ١، ٢، ٣) ومن غير شرط (نموذج ١، ٣)، من غير وصف (نموذج ١)، ومن غير تحفظ (نموذج٢). إنه يريدها كلها كاملة (نموذج ١، ٤،٢).

يتخذ كل من « ميخائيل» و «رامة» موقفاً خاصاً ومغايراً للآخر، وتتكرر العبارات - مع بعض المتغيرات الأسلوبية - التى تفصح عن هذا الموقف.. تتباعد المواضع، وتختلف السياقات والمشاهد، بينما تظل المواقف والعبارات متشابهة. إن هذا لا يعنى ثباتاً فى حركة السرد، بإصراره على العودة والترديد متجاهلاً التغير الذى يصاحب حركة الزمن واختلاف السياق ، ولكنه - على العكس من ذلك - يخلع على حركة السرد حيوية وعمقاً على نحو دينامى، وليس خطياً، وذلك بالتأكيد **على الحضور الدائم المتجدد فى ظل التغير والتنوع** . فـ «ميخائيل» يظل يطلب حباً كاملاً مطلقاً متجدداً على الدوام، لا يجوز عليه التغير أو التبدل أو الانتهاء، حباً لا انفصام فيه بين هبة الجسد والروح، و «رامة» تظل تؤكد أن هذا الحب لا وجود له، أى إن الحب لا يحدث على هذا النحو، فكما له ليس من المسلمات والبديهيات أو الافتراضات النظرية، لكنه - بما فى ذلك القريبى

الفيزيقية أو الفعل الجسدى- يصنع فى كل وقت، يتجدد فى كل مرة، فى هذه الحالة فقط - المقترنة بالصنعة والرغبة فى التجدد - يمكن للحب أن يصبح مطلقاً، غير أنه ليس كذلك دائماً، وعلى نحو مطلق وجاهز ومكتمل، وعلى هذا تظل «رامة» تنظر إلي حب « ميخائيل» لها على أنه حب ما، طريقة ما فى الحب، لكنه ليس كل الحب، ليس الحب كله كما يزعم «ميخائيل»، ليس الحب الحقيقى الواقعى الذى تؤمن به «رامة» وتمارسه، أو ترغب فى ممارسته. يظل موقف كل منهما موازياً للآخر، وهو تواز تعكسه عبارات كل منهما، هذه تتمسك بالمطلق والنهائى، وتلك تتحرر من الإطلاق والكمال؛ وهو أيضاً تواز يؤكد - بتكرره - دوامه واستمراريته، لا ينفك يحكم علاقة « ميخائيل» و «رامة»، وبالتالى يتحول التوازى إلى بنية مهيمنة فى نصوص الثلاثية، منحه التكرار (الملح والمتواصل) هذا الدور.

إن **التكرار الممتد** ما بين صفحات الرواية الواحدة أو الروايات الثلاثة، والمتجاوز كل الحدود (الزمن، السياق ...)؛ هذا التكرار من شأنه أن يؤدى دوراً وظيفياً وبنائياً بالغ الأهمية، دوراً يخص بناء النص بأكمله، دون أن ينحصر فى المقطع أو المقاطع الواردة فيه فحسب. فالتكرار- بذلك - يحمل للنص «تيماته» الرئيسية وهو ما دفع «جيمز آر بينيت» إلي القول " ... إن البنية العميقة للتكرارات هى التي تمثل المغزى ... "(١٤٨).

وهو ما ظهر فى نماذج التكرار السابقة ، وهو ما يظهر أيضاً عند تكرار أقوال «رامة»، « إن ما بيننا. ربما، كان صداقة غرامية» (١٤٩) «تنظر إلي باعتبارى الجانب الشرير فى حياتك»(١٥٠) «لا تصدق أبداً ما أقول، لا تصدق إلا ما أفعل» (١٥١) «لا تحاول أن تقيم العلاقة التى بيننا»(١٥٢) «أنت طاغية» (١٥٣) «أنت تجاملنى» (١٥٤) «هذا فقط. لأنك تحبنى» (١٥٥) «أنا على استعداد لأن أعطى حياتى نفسها لمن أحبهم حقاً» (١٥٦) «أنت قلق وغير متأكد» (١٥٧) «عليك أن تقرر الآن، فوراً ، تبقي الليلة هنا على أن تخرج قبل الثامنة صباحاً ... أو أن تخرج فوراً. »(١٥٨) « لو كنا عرفنا أحدنا الآخر، من زمان»(١٥٩) «كنت قد ألغيتك» (١٦٠) «اتركنى أنا أقطع، فليكن عندك هذا الحنان الأخير، هل تعدنى»(١٦١).

ويظهر عند تكرار أقوال «ميخائيل» : « ينادى... رامة، رامة، هل تسمعيننى هل تردين؟»(١٦٢) ، « عنصر طفلي لم أبرأ منه»(١٦٣). هذه الأقوال - وغيرها كثير - تعلن بتكرارها المستمر عن تمسك كل من «رامة» و « ميخائيل» بلفظها ومدلولها ، لا ينالها سوى تغيير طفيف

أدخل فى باب التنويع الأسلوبى الذى يتجه نحو استقصاء تجلياتها وتفصيلاتها ومراميها. إن هذه الأقوال المتكررة **تمثل جزءاً من وعى كل من « ميخائيل» و «رامة» بالآخر ، جزءاً من الوعى بالنص وطريقة بنائه.**

وقد لا يتجاوز التكرار حدود المقطع الواحد، حيث تأخذ كلمة بعينها فى الظهور والعودة مراراً، تتخذ حيناً موقعاً تركيبياً متماثلاً، وقد تسلك مساراً حراً حيناً آخر؛ فى هذه الحالة يتزايد الأثر الصوتي / الحسى للتكرار، كما يصبح إدراكه أمراً متاحاً أمام أى قارئ، وهذان أمران لا يتوفران على هذا النحو فى حالة التكرارات المتباعدة (والمنوعة أسلوبياً) للحكايات أو العبارات - كما سبقت دراستها. إن تكرار الكلمات بشكل متراكم داخل المقطع السردى الواحد يدفع بالقارئ بعيداً عن منطق الحكى / السرد، ويقترب به من شعرية القصيدة.

هنا يتجادل السردى والشعرى، يتحقق السردى / الحكائى عبر تماثل صوتى، ويصبح الترديد الصوتى جزءاً من مضمون التواصل السردى. إن الكلمة المتكررة - فى هذه الحالة - تصبح مشدودة إلى رنينها الصوتى، وإلى قيمتها الدلالية فى الوقت نفسه؛ هذا الجدل المستمر- باستمرار التكرار- يظل يراود الإمكانيات الصوتية والدلالية المتاحة للكلمة المتكررة ، ويسعى إلى تفجيرها واكتناهها. وباستمرار التكرار داخل المقطع السردى تستمر المراودة والسعي والبحث ، وتبقى الكلمة مبعث حيوية وتجدد. ومن النماذج الواضحة على تكرار الكلمة (المفردة) **داخل المقطع السردى:**

ن١ : "... وسمعت أصواتك التي لا عداد لها، صوتك الطفلى الصغير الحجم وأنت تخافين الظلام، صوتك شاكية تطلبين النجدة بيأس فى ليل وحشتك الذى يشغل بؤرة النهار كلها لا شرح لها، وصوتك صلبة لا تكسرها ضربات تفلق الصوان وصوتك العملى الذى تصرفين به الأمور بين العمال والأعمدة والصروح والأوراق، باعتداد بالذات لاحس فيه بالذات ولا بالآخرين، صوت التعامل محسوب الدقات / والأدوات والأشياء، وصوتك عاشقة تتوفز الرجولة فى حضنك وتطعن، وصوتك الشهوانى يتقطر بأنوثة خالصة خاضعة ليس فيها إلا سيولة الجسد النسائي المسكوب من غير قوام، صوتك الأجش فيه بحة، وصوتك الحالم الذى يأتى من عالم كله موجة واحدة يانعة قمرية رقيقة الاخضرار ليس لها حدود، وأمسكت بوجهك وأنت تصرخين صرخة الشبق والفرح وقبلت شعرك وشعب البرق ساطعاً فى قلبي وأنت تهتفين هتفة الألم والنشوة، ووقفت جامداً محنى الرأس ولكن لا

أرجـع أمـام صـوتك العـدوانى الشرس وانحنيـت كلـى نحـوك أحـاول أن أنفـذ مـن حـاجز صوتك اللامبالى، وسمعت صوت اكتئابك وشقشقة نبرات سعادتك فى حفيف فجر يهتز وينشق عنه قلب العتمة والعزلة القابضة، ولم أصدق صوت الرضى والتسليم والعينين المسدلتين إلا عندما أعطيتنى يديك كأنك تهبينني كل شئ ... »

{رامة والتنين ص. ٣١٨، ٣١٩}

ن٢ : " قال لها، كأنه يهذى، هل قال ؟

- الحب خالد، صنع الحب خالد، القتل خالد، العطاء النهائي خالد، النداء خالد، الجرم خالد ما من شئ سوف يمسح الدم عن أيدي الجلادين ولا عن أفواه الضحايا المفتوحة، شهداء الاسكندرية وبرية سقيط، هذا خالد؛ قتلى صبرا وشاتيلا، هذا خالد؛ الساقطون/من كوبرى عباس وفى محطة الرمل وفى باب الشعرية، تحت الهلال والصليب، هذا خالد؛ والمعلقون من الخطاطيف تنهش لحمهم كلاب السجن الحربى، من سنج سنج إلى سومطرة ومن وارسو إلى بيونس ايرس، من سيبريا إلي فلسطين، فى القلعة وفى كل القلاع، هذا خالد. لا يزول على طول الأرضين وعرضها، على طول الأزمان وعرضها ، على طول السموات وعرضها. خالد خالد خالد ... جغرافيا القتل والاستشهاد خريطتها خالدة وليس لها حدود ، كل قتيل خالد وكل قاتل خالد...». {الزمن الأخر ص. ٤٠٣، ٤٠٤}

في كـل نمـوذج مـن هـذين النمـوذجين يواجـه القـارئ بحضور مهيمن لكلمة معينة (صوتك/صوت ... نموذج ١. خالد - نموذج٢)، فهو لا يلبث أن يلتقى بها ما بين حين وآخر، ما بين جملة وأخرى، كل تكرار لها يزيد إحساسه بوجودها، فيألف - بالتالى - شكلها (الطباعى).

وكثيراً ما يتوقع - بتزايد معدل التكرار - موقعها التركيبى، يسعى إلي الالتقاء بها هناك كلما تقدم فى القراءة.

ففى نموذج(١) ينتظر القارئ مع بداية كل جملة ظهوراً كلمة «صوتك»، حيث يأخذ «ميخائيل» فى تعداد أصوات «رامة» اللانهائية التى سمعها، فكل جملة من المنتظر أن تقدم «صوتاً» مختلفاً من أصوات «رامة» تبدأ به بوصفها «بدلا» (أو عطفاً)، أى واحداً من كل أصواتها. وفى نموذج (٢) يحدس القارئ أن كلمة «خالد» تنتظره مع نهاية الجملة، فهى بمثابة «وصف» (خبر) تتعدد موصوفاته وتتنوع. غير أن الكلمة المتكررة لا تمثل - باحتلالها موقعاً تركيبياً متماثلاً -

إرضاء لرغبة القارئ وتوقعه، فرغم تماثل الموقع التركيبي، إلا أن الجمل تتراوح طولاً وقصراً بحيث يتوقع القارئ موقع الكلمة المتكررة دون أن يتوقع لحظة ظهورها؛ هذه اللحظة التي تمتد بطول الجملة / التركيب (وصوتك الحالم الذي يأتي من عالم كله موجة واحدة يافعة قوية رقيقة الاخضرار ليس لها حدود، وأمسكت بوجهك وأنت تصرخين صرخة الشبق والفرح وقبلت شعرك وشعب البرق ساطعاً في قلبي وأنت تهتفين لهفة الألم والنشوة، ووقفت جامداً محنى الرأس ولكن لا أرجع أمام صوتك اللامبالي - نموذج ١. والمعلقون من الخطاطيف تنهش لحمهم كلاب السجن الحربي. من سنج سنج إلي سومطرة ومن وارسو إلى بيونس إيرس، من سيبيريا إلى فلسطين، في القلعة وفي كل القلاع. هذا خالد - نموذج ٢).

وعندما تقصر الجملة تحين اللحظة سريعاً (صوتك الأجش فيه بحة نموذج ١ - الحب خالد - نموذج ٢) إن تباين اللحظة التي تظهر فيها الكلمة المتكررة تزعزع اطمئنان القارئ وألفته بالكلمة وموقعها، وتتضاءل ثقته عندما يفاجئ بها في مواقع تركيبية مغايرة: موقع الإضافة (أمام صوتك اللامبالي)، والمفعول به (وسمعت صوت اكتئابك.. لم أصدق صوت الرضى - نموذج ١)، والتوكيد اللفظي (خالد . خالد . خالد - نموذج ٢). ويقف القارئ عاجزاً عن تحديد اللحظة التي ينقطع فيها ظهور هذه الكلمة، وتتوقف عن التكرار؛ في كل هذا يكون القارئ - والتركيب أيضاً - مشدوداً الى سلطة الكلمة المتكررة، ينجذب إليها، يندفع وراءها، ينتظرها، تراوغه حيناً ثم تأتيه، وأخيراً تختفي فجأة دون أن تغيب تماماً عن وعيه من شدة الألفة الناشئة عن التكرار.

تتكرر الكلمة مرات عديدة (صوتك ١٢ مرة، خالد١٦ مرة)، وتتردد ألفاظها على نحو لا يجاوز المقطع السردي الواحد، تخلق بتكرارها إيقاعاً يتجاوب بين مسارات المقطع المختلفة ، ويظل جرسها (الصوتي) - أو معادله المرئي / الطباعي في حالة القراءة الصامتة بالعين - يرن فيما يشبه «رجع الصدى»، وبذلك تتحول هذه الكلمة إلى نغمة أو « لازمة » موسيقية تعاود الظهور مع كل تركيب جديد؛ هنا تفرض الكلمة المتكررة وجودها، وتمارس سطوتها على المقطع كله : لا بوصفها علامة أول ما تشير إليه هو معناها، ولكن كعلامة ذات كيان مادي أولاً، منحه التكرار أولوية وبروزاً، تماماً كما يحدث في الشعر حيث تكون الحظوة والأسبقية للصوت على الدلالة. إن كلاً من كلمة «صوتك» و «خالد» تلفت انتباه القارئ إلى شكلها الصوتي - الطباعي، وتوهمه أنها ما هي إلا ترجيع صوتي تعود الصورة الصوتية نفسها حاملة المعنى ذاته. فالمعنى يلتف ويدور حول نفسه دونما تطور

أو تواصل، غير أن القارئ لا يلبث أن يدرك حقيقة الأمر، فمواصلة الإلحاح على «صوتك» أو «خالد» تعنى وجوداً خاصاً متميزاً لكل منهما فـ «صوتك» لا تعني فقط ما تنطق به «رامة» من ألفاظ وما لها من طريقة خاصة فى الكلام، كما أن المقصود بـ «خالد» ليس حديثاً فى المطلقات والموجودات اللامتناهية بطبيعتها.

إن التكرار يطرح مدلولاً جديداً لـ «الصوت» و «الخلود»، مدلولا يتشكل ويتعمق على امتداد سياقات (أو تراكيب) التكرار. فـ « ميخائيل» يجعل من صوت «رامة» معادلاً رمزياً لوجودها، لكل أحوالها وأطوارها وصفاتها، تتباين الأصوات جهراً وهمساً، شدة ورخاوة ... كذلك تتعدد حالات «رامة» وتتباين، فهى طفلة وديعة تخشى الظلام، وهى تستشعر الوحدة والوحشة ليلاً، فتسرع إلى «ميخائيل» ، تطلب منه المجىء، فلا يفعل، فتستمر وحشتها ويأسها، وهى صلبة قوية لا تنال منها الأزمات والمتاعب، وهى جادة معتدة بنفسها من غير إفراط، قادرة على التعامل مع الآخرين وإدارة عملها بكفاءة، وهى عاشقة توقظ الإحساس بالرجولة والنضج والرغبة فيمن شاءت من محبيها، وهى شهوانية قادرة على الإمتاع، تمنح جسدها راضية، وهى عندما تغنى تدندن بصوت فيه بحة أو غلظة، وهى حالمة رقيقة صافية، وهى عندما تمارس الفعل الجنسى تجمع بين النشوة والألم واللامبالاة، وهى مكتئبة، وهى سعيدة عندما يزول عنها شبح العزلة والوحشة، وهى مستسلمة لمن تحب برضى وسخاء.

إن «**رامة» هى كل هذه الحالات**، صوتها - حتى ولو لم يكن مسموعاً - علامة تشير إلى هذه الحالة من حالاتها أو تلك. فالصوت الإنسانى. بذلك - إنما يخرج " ... من داخل الكائن الإنسانى الذى يعطى الصوت رنينه الخاص به " (١٦٤)، أى إن «داخلية» الإنسان تمنح صوته رنيناً خاصاً سمات خاصة تشمل ما هو أكثر من التميز الصوتى. إن صوت «رامة» هذا (أو الحالات) يعيه « ميخائيل» جيداً، يألفه، يدركه، ولا يملك أن يرفضه، فهو أحد ملامح «رامة» ووجوهها المتعددة (صوتك الطفلى - صوتك شاكية- صوتك صلبة - صوتك العملى- صوت التعامل - صوتك عاشقة - صوتك الشهوانى - صوتك الأجش - صوتك الحالم - صوتك اللامبالى - صوت اكتئابك - صوت الرضى والتسليم).

لم يعد الصوت مجرد واقعة «فيزيقية» كما هو مألوف، بل غدا واقعة « وجودية» تستوعب وجود «رامة» وكينونتها فى وعى « ميخائيل»، وتستقصى مظاهر هذا الوجود وتجلياته، حتى لم يعد

لكلمة «صوتك» وجود خارج هذه المظاهر. وكذلك الأمر بالنسبة لكلمة «خالد»، فلم تعد الكلمة أسيرة معنى محدد باعتبارها وصفاً لموجود لامتناه، بل اتسعت دلالتها لتعنى «دواماً» أو بقاء لكل شئ، بما فى ذلك الآلام والأحزان والشقاء، بل لعل هذه أكثر الأشياء استمرارية وبقاء. فكما يبقى الحب، صنع الحب، العطاء، النداء، يبقى الشهداء وقتلى الظلم والتعذيب والاستبداد. كما يبقى الضحايا الأبرياء والشهداء، يبقى القتلة والجلادون والطغاة؛ كان التعلق بموجود لامتناه، والسعى نحو الاتحاد به - مطمحاً يدعو إلى تحمل المعاناة والشقاء، فكيف وقد أصبح الألم باقياً بقاء ذلك الموجود. إن الخلود أو اللاتناهى لم يعد حكراً على موجود متعال مفارق. لقد صار الخلود «فعلاً» يمارس، وليس مصيراً منتظراً، أصبح بوسع الإنسان أن يحقق - بأفعاله وممارساته - الخلود - والكمال والمطلق - فى كل شئ فى الحب، فى القتل، فى العطاء ......

يقوم التكرار - إذن - على نحو ما سبق - باستغلال كافة الإمكانيات الصوتية والدلالية المتاحة للكلمات. ففى الوقت الذى يجلب فيه الصورة الصوتية - الطباعية / النغمية نفسها. إذ به يدفع بها فى تراكيب / سياقات مختلفة تضفى عليها تلويناً إيقاعياً من ناحية، وتكسبها من ناحية أخرى تنويعاً دلالياً مرده تصاعد التكرار واختلاف السياق؛ غير أن الأمر لا يقتصر على تعميق الوعي بدلالة الكلمة، بتزايد معدل التكرار، وبتعداد وجوهها وتجلياتها، بل يقوم التكرار بمساءلة دلالات هذه الكلمة، يحاورها، يقصيها، يستثمرها، ويطرح دلالات جديدة مغايرة، **ليست شخصية بقدر ما هى قراءة واعية للغة وللواقع**، كما ظهر باقتراح مفاهيم جديدة لكل من كلمتى «صوتك» و «خالد»؛ وهنا مرة أخرى يسهم التكرار - تكرار الكلمة المفردة فى هذه الحالة - فى الكشف عن رؤية الشخصية - شخصية «ميخائيل»- ووعيها. ومن نماذج تكرار الكلمة المفردة: تكرار «كيف» (١٦٥) «كلمات» (١٦٦) «قال» (١٦٧).

وباقتراب مواضع التكرار، وانعدام الفواصل بينها، يأخذ الشكل الصوتى - الطباعى للتكرار فى فرض وجوده بقوة على نحو يتبينه القارئ منذ الوهلة الأولى، ويرى فيه تحدياً لقواعد السرد المألوفة؛ يحدث هذا عندما يتكرر حرف / صوت واحد بعينه - أو عدة حروف - بحيث لا تكاد تخلو كلمة فى المقطع السردى منه. هذا الشكل من التكرار الصوتى تمارسه مجموعة من النصوص التي تأمل فى ارتياد عوالم وآفاق جديدة من الكتابة، وتتجه من أجل هذا نحو المغامرة والتجريب، مقترحة علاقات جديدة للغة وللواقع. وهى فى استخدامها هذه التقنية إنما تندفع نحو الاستفادة من

الخصائص الفيزيائية (الطبيعية) أو السمعية للصوت اللغوى، ومن جماليات الحرف (العربى) حيث يشكل الحرف- وغيره من العناصر التي تؤلف مستوى الخط والشكل الطباعى- فضاء سيميوطيقياً يستدعى تأملاً بصرياً وتوقفاً أمام المحسوس، ويمنح اللغة طاقة إيحائية جديدة متمثلة فى قابليتها للمشاهدة والرؤية؛ وهنا ينضاف المكون التصويرى التشكيلى إلى المكون الدلالى أو خطاب المعني، بل يسبق، أى يصبح تمثيلاً من مستوى ثان للمعطيات اللغوية (١٦٨).

كما تحاول هذه النصوص استثمار ما يحيط بالحرف من دلالات رمزية وميتافيزيقية ودينية، منحه إياها التراث الثقافى والدينى، فصار الحرف دالاً على معان وجودية ومعرفية، هذه الشحنة أو الحمولة الدلالية والرمزية لا تغيب تماماً عن وعى هذه النصوص / الكتابات (١٦٩). بالإضافة إلى ما سبق، فإن هذه النصوص تعمل على تفجير القدرات الصوتية والإيحائية للحرف، أى تتمكن عن طريق الرمزية الصوتية للحرف من إبداع مدلول ما، من خلق حالة مزاجية أو مناخ معنوى وسيمانتى، من تقوية الارتباط بين الصوت والمعنى؛ تفعل هذا باستعمال اللغة استعمالاً أدبياً، وهو ما لا يحدث فى حالة اللغة «التداولية» التى تكون بها الحروف مجرد عناصر تمييزية خالصة تساعد فى تمييز معانى الكلمات، لكنها لا تملك معنى فى ذاتها (١٧٠). هذا الشكل من التكرار- وهو ما يسمي بـ «الإصاتة» أو «المحارفة» (١٧١) - من الظواهر اللافتة للانتباه والميزة لنصوص الثلاثية. ومن نماذجها.

ن ١: « وجه الحرية جَهْم ، والجور البرجى، ومجازر الجحافل وجيوش الجباة المدججة، متى تنجاب؟ وكيف تجابه؟ الدجنه تجرجر جناحيها على جوانب الجنادل ولكن لا جزع ولا جثو أمامها ولا أمام الجلادين وخناجرهم الجائفه. جنايات جنانى محجوز عليها فى جذر جحرى الداجى. أجالد هوج الهواجس وأجار من الوجع. تلج بى اللواعج جذوتها تؤج أجا. هاجت بى حشرجة الوهيج فى جحيم الجفاف وجوع الجدب وجمجمه الجراحات. أتجرع جام الجوى. تجاليد جسمى التى كانت تموج بالشجن من جفوة الهجران يجترفها الآن العجيج الأجش الجائع، جلاميد جاسيه تترجرج تحت جنون أجراس / البهجة والصنوج المجلجلة. أريج الجلنار فى جنة وجنيتها المضرجتين يجاوب شجوى ونجواى. أضج بجموح جوادى فى عتج جمالها وتنبلج لى ديباجة جيدها تجود لى بالجنى، وفى دعج محجريها أجمة غير مدجنة. أجوس وألج المجرى الزلج بين أحراج العساليج الجثلة إلى الجرف اللجى

الدجة الذى يختلج فى جهشة جيشان النضج، ما أمجد ...! ما أمجد هذا ...! ياحلاج.. جاد الوجد بى، وأنا أحج معك إلي جوهر الوجود.. يا سراجى أنت فى الدجنة. لهجت بك.

جبروت جنونى بك فجور نسجت منك أمشاجى. فلتجلى لى نهجى. وشجى لى هزجى وثبجى وتبوجى لى.»* {الزمن الآخر ص. ٢٨٠، ٢٨١}

ن٢: «عطشى لا يطاق، أمطار لا تسقط. أخطبوط متقطع الأطراف يحيطنى بالحبوط حطام أوطار حطت بها طوارق البطلان العاطفية تتقطر النياط من وطأه القطيعة تطبق أخطار مطردة طال بى طرد طموحات مطروحة على أطراف البطاح طوقتنى وحطت على طيور الطوام خطوط رقطاء تطيح بى.

انفرط سمط أطماعي فى الانطلاق وسط مناطقك الطيعة تطاردنى خطاك المتطايرة على صراط غير موطأ وغير مطروق شرائط قطيفتك حول بطنك إطار يبطن اسطوانتى انبطح على سطوح طلحك فى ورطة «اا» ك طريح مطالبى غير المطواعة أميط المرط عن أطايبك المطوية استطعم عطر الطلى الطامى من مطرحك الطرى الطهور يتقطر على طوراً بعد طور أطفو وأهبط على طواياه الطازجة الرطبة تتخطر طواويس طروب أخالط الطينة الطافحة حتى أرطمها.

أنت وطنى الوطيد يحوطنى بعطاء وطمأنينة عندئذ تضطرب طيور الطرب وتخبط الطبول أطلال طقوس كانت سطوتها قاطعة». * {يقين العطش ص. ٢٨٨}

ن٣ : « شوقه إليها لا يطاق.

---

* جهم: عابس الوجه، كريهه. الدجنة: السواد أو الظلمة. الجنادل: مكان فى مجرى. النهر، فيه حجارة تشتد حولها سرعة التيار، وتتعذر الملاحة. الجائفة : تصيب الجوف. حشرجة: ردد نفسه فى حلقه حتى كاد أن يموت. جام : قدح الشراب. تجاليد: جماعة جسده وأعضائه. يجترف: يذهب به ويكسحه. العجيج: رفع الصوت. المضرجة: شديدة الشق، نجلاء. دعج محجريها: محجر العين ما أحاط بها، والدعج :اشتداد سوادهما وبياضهما مع اتساعهما. ألج : أدخل. أجمة : الشجر الكثيف الملتف. أحراج : الحرج الضيق الكثير الشجر الملتف. لا يقدر أحد أن ينفذ منها. العساليج : العسلوج ما لان واخضر من قضبان الشجر .. الجثلة: ما طال وغلظ والتف. الدجة: شدة الظلمة. جهشة: التهيؤ والاستعداد. لهج: ولع بالأمر، فثابر عليه ثبج: وسط الشيء. تبوج: لمع، انتشر.

* النياط : ما يعلق به الشيء، وهو عرق غليظ علق به القلب إلى الرئتين. رقطاء : خالط سواده نقط. سمط : عقد، أو ما يعلق به الشيء. طلح : شجر عظام ترعاه الإبل. أميط : أنحى وأبعد. المرط : الثوب أو الكساء المقصر كميه. الطلى: اللذة. الطامى : العظيم ، المرتفع، المشتد . تتخطر : تهتز وتتبختر. أرطم : أوقع فى الوحل.

والأصفاد تعتصر حشو الأشواق وصبب سورة العشق. الصبار الصلب مغروس فى صلصلة الصرخة التي تصب بالصبوات والصبابات وتسقط شطاياً وشواظاً شقوتها متشبعة فى شفق سماء مشفية على السقوط.. عطشان ما أزال أسير فى صحراء تصوح / العظام حتى الصلب المكسور وليس ثم سلافة للصديان الذى يصطلى بصهد الصهباء المتثالة فى قفص الصدر الموصد».** {الزمن الآخرص. ٢٠١، ٢٠٢}

يشهد كل نموذج من النماذج الثلاثة السابقة استحواذاً يكاد يكون كاملاً لحرف أو أكثر من حروف الأبجدية (حرف «الجيم» - نموذج ١. حرف «الطاء» - نموذج ٢. حرف «الصاد» مع حرفى «الشين» و «السين» - نموذج ٣)؛ وتضاف إلى هذه النماذج مقاطع أخرى عديدة داخل نصوص الثلاثية تشتغل على حروف: «الحاء» (١٧٢) «الهمزة» (١٧٣) «الهاء» (١٧٤) «العين» (١٧٥) «السين» (١٧٦) «السين والصاد» (١٧٧) «الغين» (١٧٨) «الباء» (١٧٩) «الواو» (١٨٠) «الضاد» (١٨١) «الفاء» (١٨٢) «الميم» (١٨٣)، «حروف متعددة» (١٨٤). الأمر الذى يعنى توجهاً واعياً ومقصوداً نحو هذه الظاهرة، وسعياً إلى غايات جمالية وتشكيلية وبنائية.

فى مقاطع المحارفة لا تكاد تخلو كلمة واحدة من الحرف ذاته، من غير أن تتكرر هذه الكلمة أو تلك. فالمقطع السردى يبنى اختلافه (الدلالى) عبر تشابه عناصره - باشتمال كلمات المقطع على حرف ما بعينه - لا تماثلها أو تطابقها. فالحرف الواحد يعاود الظهور مرات ومرات، ولكنها عودة مختلفة فى كل مرة، ليس فقط لاختلاف موقعه من الكلمة: أولها، وسطها، آخرها (جهم، مجازر هوج - نموذج ١. طوارق، عطشى، أخطبوط - نموذج٢. شوق ، حشو.. صلصلة، الموصد، قفص.. سورة مكسور، مغروس.. نموذج٣)، ولكنها أيضاً عودة مختلفة باختلاف الكلمات وعدم تكررها، عودة مغايرة وفريدة تمنح الحرف حضوراً دائماً، أبدياً، وتضفى عليه فى الوقت نفسه تجدداً وحيوية، يعود الحرف، وبعودته يكتسب وجوداً مستمراً، لا يلبث أن يتحقق مع ميلاد كل كلمة جديدة، وجوداً يكاد يكون مستقلاً. فوجود الحرف فقط هو الذى يمنح الكلمات الحياة/ الظهور، وما لا يشتمل على الحرف نفسه لا وجود له (داخل المقطع)، وإن كانت الكلمات فى الوقت نفسه بمثابة تحقيقات للحرف. لم يعد الحرف - بذلك - مجرد مكون للكلمة فحسب، يحمل السمات التمييزية لهذه الكلمة

** الأصفاد : الصفاد هو الوثاق. شواظ : اللهب لا دخان له ، وهو الوهج الحر. تصوح : تشقق وتناثر. سلافة : أخلص الشىء

عن غيرها من الكلمات، بل صار يتمتع بوجود جوهرى، وجود مستمر ومتجدد. وهكذا لا ينفصل تكرار الحرف عن أشكال التكرار الأخرى فى نصوص الثلاثية التي تعلن تعلقاً بالأبدى المتجدد.

هذا الوجود المتميز للحرف يخلع على المقطع السردى تميزاً طباعياً ودلالياً، ولا يعنى هذا ارتباط الحرف بقيمة دلالية مطلقة أو ثابتة، فهذا ما لا تسمح به اللغة دائماً، ولكنها قيمة متغيرة باختلاف السياقات، قيمة يقصد إليها مستخدم اللغة فالحرف - كما يقول «النفرى» (ت ٣٥٤هـ) - " ... يسرى حيث القصد: جيم جنة. جيم جحيم "(١٨٥).

وعلى هذا يصير حرف «الجيم» أو «الطاء» أو «الشين» و «السين»، فى النماذج السابقة مرتبطاً بدلالة ما أرادها الكاتب، وقصد إليها، واختار لها من كلمات اللغة ما تشاكل منها، مانحاً إياها قيمة خاصة، ومتجهاً بها - عبر اللعب المقصود والمحكوم بالتنسيق والتنظيم - نحو علاقات جديدة؛ غير أن الحرف بمقدوره أن يرتبط بدلالات وقيم أخرى مختلفة فى سياقات مختلفة؛ **لكن الكاتب في كل الأحوال يراود إمكانيات اللغة، معجمها، بنيتها الصوتية، ذاكرتها الثقافية والحضارية، يصنع هذا بقدر كبير من الحرية والصنعة في الآن نفسه، كما يضفى على دلالة المقطع السردى تميزاً، يعلن ما ما هو جوهرى لوجود الشخصية ووعيها، دائم الارتباط بها.**

فى نموذج (١) يسود حرف «الجيم» ويطوق مشهداً يصور جهاداً متواصلاً مستمراً، ضد الجور فى الوجد؛ هذا هو ما يشكل جوهر الوجود فى وعى « ميخائيل»، تماماً كما كان الأمر عند «الحلاج» (ت ٣٠٩هـ)، مجابهة ومواجهة حتى النهاية، معاناة وتضحية بالنفس، تعلقاً بوجده وشوقه. كلاهما يقبل صيغة الألم والوجع والمعاناة فى الواقع، بل هى الصيغة الوحيدة الممكنة والأساسية للوجود، هى جوهر الوجود، لكنها ليست ضجراً أو تشاؤماً، بل عشقاً، تعلقاً، تطلعاً إلى وجود حقيقى، كامل ومطلق، (ياحلاج، جاد الوجد بى، وأنا أحج معك إلى جوهر الوجود)، وجود ينمحى فيه الألم، وتنتفى الغيرية؛ وهكذا يمتزج الوجد بالوجع (جلاميد جاسية تترجرج تحت جنون أجراس البهجة والصنوج المجلجلة)، يعانى «الحلاج» بسبب حبه الذى يفضى به إلى الموت / الصلب، يندفع نحو هذا المصير راضياً محتملاً، كأنه أمر جدى/ قدرى(١٨٦)؛ «ميخائيل» يرى الواقع محكوماً بقيم : الإثم (الجريمة. جنايات)، الظلم (الجور)، الظلمة والعبوس (جهم، الدجنة الداجى)، القتل والعنف والقسوة والقهر (مجازر، جيوش الجباة المدججة، تجرجر، الجلادون وخناجرهم الجائفة، الجراحات، جلاميد جاسية تترجرج)، المعاناة والألم (جحر، أجالد هوج

الهواجس، أجار من الوجع، جذوة اللواعج، جحيم الجفاف، جوع الجدب ، اتجرع جام الجوى، تموج بالشجن، جفوة الهجران، العجيج الأجش الجائع ...). هذه القيم التي يعايشها « ميخائيل» وتبعث فيه الحزن والأسى والهم - إنما تتجاوب مع ما ينعم به من جمال " رامة" (جنة وجنتيها، غنج جمالها ديباجة جيدها، وعج محجريها، المجرى الزلج بين أحراج العساليج الجثلة ...).

وفى الوقت الذى ينتظر فيه « ميخائيل» زوال هذه القيم (متى تنجاب ؟ وكيف تجابه ؟) إذ به يرى فى عشقه (رامة) خلاصاً ومنقذاً، هادياً له وسط الظلمة الملبسة، يتعلق به بعنف حتى الجنون، فيه وحده تنكشف العتمة (يا سراجى، أنت فى الدجنة، لهجت بك...)؛ هذا العشق / الوجد بكل ما يمنحه لـ «ميخائيل» من قدرة على المتعة والمواجهة فى الوقت نفسه - لا زال غير كامل وغير مطلق ، فما زال الألم متزامناً / متجاوراً معه، فزوال الألم واكتمال الحب / العشق (أى الوجد) ما زالا أملاً أو مطلباً يتعلق به «ميخائيل» (متى تنجاب ؟ = لهجت بك ... فلتلجى لى نهجى).

هذا التواجد المزدوج لقيمتي الوجد والوجع قدمه المقطع السردى عبر تواجد الحرف «الجيم» فى كل كلماته تقريباً، حتى صار «الجيم» - فى هذا المقطع تحديداً حاملاً لهذه الدلالة المزدوجة أو الممتزجة؛ وهذه الدلالة تدعمها الخصائص الصوتية للجيم، فهى صوت مركب (انفجارى - احتكاكى) يجمع بين انحباس مجرى الهواء الخارج من الرئتين انحباساً تاماً فى حالة الأصوات الانفجارية - الشديدة، وبين تسريح الهواء ببطء فى حالة الأصوات الاحتكاكية / الرخوة، كما أنه يتألف من الناحية الصوتية من صوتين (١٨٧).

وتتجاوب ازدواجية الصفة الصوتية هذه مع رمزية «الجيم»- عند «ابن عربى» (ت ٦٣٨هـ) - على العالم الوسيط (أو الواسطة) بين عالمين (١٨٨). وهكذا يتحرك حرف «الجيم» - داخل المقطع السردى - بأبعاده الشكلية والصوتية والرمزية، ليحمل ما يطرحه المقطع من دلالة الامتزاج (أو التزامن، أو الاختلاط) التى تمثل ملمح الوجود الجوهرى فى وعى « ميخائيل»، بل التى تشكل وجوده هو أيضاً، وتتحدد بها كينونته، ويستمر حياً بموجبها؛ **وهو ما تؤكده أقواله هو و «رامة» قبل هذا المقطع** :

« ... هى ما يبقى، بعد انحسار كل شئ حتى لا أكاد أصدق أنها حدثت لنا، بل أزداد يقيناً، يوماً بعد يوم، أنها من صنع قلبى وحده، ولكننى أعرف، مع ذلك، أن هذا الذى حدث هو يقين آخر، أساسى. يقين أول، وأولى. / ...نوستالجيا- رجع الألم - غامضة، نصف معتمة، نصف مضيئة.

لأن الأشياء الواضحة المحددة لا أطيقها ولا أحتمل الحلم بها. بل أدفنها، دون أن تحس، لكى أستطيع المواصلة، والاستمرار « - الزمن الآخر ص. ٢٨٠، ٢٧٩).

فيقين «ميخائيل» بالحب ليس كاملاً، لا يصدق تحققه، هو فقط مجرد يقين أولى، ومن جانبه هو؛ ومن ثم لا يزول عنه الألم، يختلط بهذا اليقين على نحو غامض وغير محدد. هذه الحالة المختلطة (غير الواضحة الحدود) هى ما يتعلق بها «ميخائيل». ويميل إليها، ويراها جوهراً للوجود.

حينما كانت دلالة المقطع السردى تتمحور حول الامتزاج أو الاختلاط، وما يرتبط بذلك من جلبة وصخب، فقد ارتكز هذا المقطع (نموذج ١) على صوت مجهور واسع المدى هو «الجيم» أما نموذج (٢) فقد اتجه إلى صوت مهموس، انفجارى، مجهد للنفس (بانحباس مجرى الهواء انحباساً تاماً قبل تسريحه ما بين مقدمة اللسان واللثة أو أصول الأسنان العليا)، مطبق (يتخذ اللسان عند النطق به شكلاً مقعراً)؛ هذا الصوت هو «الطاء» (١٨٩).

اعتمده المقطع السردى ليرسم ملامح صورة لـ « ميخائيل»، يبدو فيها مطوقاً بمصير/ قدر لا فكاك منه، يشده بقوة، يطبق عليه، يطارده ويحد من حركته وانطلاقه (أخطبوط يحيطنى، وطأة القطيعة، تطبق أخطار، طراد طموحات طوقتنى، انفرط سمط أطماعى فى الانطلاق، تطاردنى خطاك، إطار يبطن اسطوانتى، ورطة طلعك، وطنى الوطيد يحوطنى. أحوط على أسطورتى).

«ميخائيل» يبدو مدفوعاً على نحو قدرى إلى المعاناة والألم(عطشى لا يطاق،أمطار لا تسقط، الحبوط، تنفطر النياط، أخطار مطردة، حطت على طيور الطوام خطوط رقطاء تطيح بى صراط غير موطأ وغير مطروق، سطوتها قاطعة). وهو أيضاً منقاد برغبات وطموحات لا يظفر بتحقيقها بصورة كاملة تقنعه وترضى نزوعه المتهافت المستمر وغير المحدود (حطام أو طار، طراد طموحات مطروحة على أطراف البطاح، انفرط سمط أطماعى، مطالبى غير المطواعة).

إن « ميخائيل» ليس بإمكانه التخلى عن رغباته (أشواقه) تلك. فهى وإن كانت مصدر معاناته لعدم تحققها كاملة، فإنما تمثل سنده الذى يطمئن إليه، ويجد فيه المتعة والأمن (أميط المرط عن أطايبك المطوية، استطعم عطر الطلى الطامى من مطرحك الطرى، أطفو وأهبط على طواياه الطازجة الرطبة، أنت وطنى الوطيد يحوطنى بعطاء وطمأنينة)، ويظل متعلقاً بها أملاً فى اكتمالها حتى وإن عانى دائماً بسبب هذا إنها (أى رغباته) تشكل حياته ومصيره، ألمه وسعادته (طربه)، تطوق وجوده كما يطوق حرف «الطاء» المقطع السردى كله، تؤرقه بإخضاعه لها كإجهاد

«الطاء» المهموسة، تطبق عليه كإطباق «الطاء» حال النطق بها. وهكذا يغدو حرف «الطاء» دالاً يحمل - متضافراً مع دوال أخرى - ما يريد المقطع/النموذج الإفضاء به، الإفضاء بسطوة عشقه (رغبته) التى تحقق له متعة من غير ارتواء كامل: (...« وكان يموت أن يأخذها إليه، يحضنها يطفئ عطشاً قديماً محرقاً، يعرف أنه لن ينطفئ أبداً ولن ينطفئ لمجرد أن يضمها إليه .../... كم أحس تدورات جسمها مطواعاً ولدنة وحميمة إليه. عادت إليه كل أمجاد هذا الجسد ، بكل طراوتها وسطوتها معاً »... - يقين العطش ص. ٢٨٧، ٢٨٨)؛ فظمأ «ميخائيل» - هنا - قبل النموذج المدروس - دائم لا ترويه لحظات القربى الجسدية: وكأن الأمر يتعلق بشىء خاص، غامض وسرى، يحول دون تمام الوجد / العشق، دون يقينه، **فليس لديه سوى يقين بالعطش رغم القرب والظفر بعطايا الجسد**. ومرة أخرى - كما فى نموذج (١) - **تتحدد تجربة « ميخائيل» بعنصري الألم والوجد معاً وفي الوقت نفسه.**

هناك - فى نموذج (١) - أجبره الألم - الذى عظم بهيمنة الجور والعنف والظلمة على الواقع - على «الجهر» والتصريح. وهنا - فى نموذج(٢) - لم يملك « ميخائيل» إلا أن «يهمس» لـ «رامة» (وطنه الوطيد، من تمنحه الأطايب والعطاء والطمأنينة)، رغم عدم تحقق تطلعاته وطموحاته فى حبها.

كشف حرف «الطاء» عن حصار مضروب حول « ميخائيل» فرضته رغباته ونوازعه التي يتشوف دائماً إلي تحقيقها - أو تحققها على نحو خاص، كامل ومطلق، يتجاوز ما يجود به الواقع ويتيحه حتى ليغدو الأمر متعلقاً بشىء غير واقعى (ما وراء الواقع)، وهو ما ينسجم مع دلالة الأصوات المهموسة - عند «ابن عربى» - على عالم الغيب، فى مقابل ارتباط الجهر بدلالة القهر والشدة[١٩٠] ، كما هو الحال بالنسبة لحرف «الجيم» المجهورة فى نموذج (١).

وتشارك حرف «الطاء» (السابق) فى دلالاته الصوتية والرمزية حروف : «الصاد» و«الشين» و «السين» فى نموذج(٣). فـ «ميخائيل» مبتلى بشوق لا يحتمل، تقيده أغلال (أصفاد) تعيقه من أن يصل إلى تمامه أو منتهاه، لا تخلف اندفاعاته (الصبوات - الصبابات) سوى إحساس بالألم والمرارة والتشظى والحبوط والظمأ (الصرخة، الصبار، شظايا وشواظ - شقوق متشبعة - صحراء تصوح العظام، مشفية على السقوط، عطشان - الصديان - صهد الصهباء).

إحساس مجهد ينقذ إلى أعماقه (أى « ميخائيل»)، فيهزها، فيسمع صوت أنينها وتوجعها (صلصلة الصرخة) - مشاراً إليه بما تحدثه الحروف الثلاثة المتكررة من احتكاك مسموع عند النطق بها[191]. وتتعدد الحروف وتتكرر، كما تتنوع أشواق « ميخائيل» وعذاباته وتتكرر. يظهر دائماً محاصراً بهما معاً، تطوقاه (أى أشواقه وعذاباته)، وتطبقان عليه، كما يطوق هذا المقطع /النموذج بمشهدى شوق ورفض (« ... الآن أريد أن أكون بين ذراعيك. خذنى فى حضنك. خذنى إليك. / .... وذهب يصالحها ولا يفهم عنف رفضها له، ولنفسها، من جراء كلام فى السياسة...» - الزمن الآخر ص. ٢٠١، ٢٠٢).فـ « ميخائيل» دائماً - رغم تنوع المشاهد وتكررها - أسير شوقه «المستحيل».

ويقف التشابه الصوتى فى هذا النموذج - وفى النماذج الأخرى - دالاً على «تيه» مشتبه المسالك والدروب، لا أمل فى الخروج منه واجتيازه.

في النماذج (المقاطع) السابقة اختلفت الحروف المتكررة، وإن ظل التكرار - فى جمعيها - يقوم بمهمة الكشف عما هو جوهرى فى حياة الشخصية ووعيها. عما هو دائم وأبدى، لا يصيبه مرور الزمن (وتتابع أجزاء الثلاثية) بأى تطور أو تعديل. فالنماذج يجمعها تجربة العشق الممتزج بالألم؛ لعدم تحققه (أى العشق) بصورة كاملة ومطلقة على نحو ما يطمح « ميخائيل» نفسه. تحمل النماذج هذه الدلالة عبر تميز طباعي حققه تكرار الحرف ، وعبر استثمار كافة الإمكانيات الصوتية والرمزية للحرف، وعبر تماثل صوتي مطرد.

تتمتع مقاطع «الإصاتة»- إذن - بتميز كتابى يجعلها تبدو مغايرة لغيرها من المقاطع، حتى لتبدو منقطعة أو «معلقة» داخل السياق العام للحكاية. وهو ما يحدث بطرق مختلفة للعديد من مقاطع الحكاية.

قام التكرار- بأشكاله السابقة- بإبراز دلالة الوحدات المكررة، ومنحها حضوراً دائماً متجدداً وفريداً. فهو لا يجعل منها دلالة ثابتة ونهائية، وإنما تكتسب عمقاً وتجدداً فى كل مرة / لحظة يحدث فيها التكرار، معنى هذا إن التكرار فى الوقت الذى يدعم فيه دلالة بعينها - بإلحاحه عليها وترديده لها، فإنه لا يمحو عن كل لحظة من اللحظات التي قد تبدو متماثلة - بتكرارها - خصوصيتها وتميزها؛ هذا ما يستقر فى وعى الكاتب (والشخصية السردية).

كل لحظة (زمنية) فريدة في ذاتها، لا يقلل من جدتها وفرادتها تكرارها والعودة إليها مراراً بل تكرارها يعني قدرتها على التجدد ، ومن ثم العودة المتفردة في كل مرة.

في ظل هذا الإحساس بفرادة اللحظات (الزمنية)، يندر أن يظهر فى نصوص الثلاثية ذلك النمط من أنماط التكرار (أو التواتر) الذى يسمى «النمط الترددى» أو «الحكاية الترددية» Iterative Narrative[(١٩٢)]، حيث تروى مرة واحدة - دفعة واحدة - عدة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد.

ومن ذلك :

: «... كانوا يرسلون لى الخطابات، ثلاثتهم، سراً، عن طريق صديقة مشتركة تسافر للقاهرة كل أسبوع، لم أكن أنا أسافر للقاهرة إلا كل شهرين أو ثلاثة... » {رامة والتنين ص. ١٦١}

: « ... التليفون الذى يرن فى بيتها - كما سوف تعرف، وسوف تغضب - وهو فى الاسكندرية، قبيل الفجر، كل ربع ساعة، حتى أول الصبح، مرة بعد مرة بلا كلل كل ربع ساعة، وهى ليست بالبيت ... » {الزمن الآخر ص. ٤٣٤}

(كل أسبوع، كل شهرين أو ثلاثة. كل ربع ساعة) يتكرر الفعل الواحد (سفر صديقات «رامة» إلى القاهرة، سفرها هى إلى القاهرة، رنين التليفون)، ويتطابق فى كل مرة يحدث فيها. إن السرد فى ذلك لا يروى الفعل الواحد عدداً من المرات يساوى مرات حدوثه/ تكراره، وإنما يعمد - كما تصنع اللغة - إلى التجريد بصياغة العادة والمتكرر / المألوف / المتطابق / المتماثل فى قول مفرد ووحيد، مستخدماً عبارات :

« كل (يوم أو ليلة أو أسبوع أو شهرين ...)»[(١٩٣)]، «ثلاث مرات فى الأسبوع»[(١٩٤)] «يوم الأربعاء أصبح تقليدياً الآن، هو اليوم الذى يخرجان فيه معاً، بانتظام ليشربا بيرة مثلاً، بيرة على الأخص، فى كابرى»[(١٩٥)]، «كان يطلبها يوماً وتطلبه يوماً»[(١٩٦)] بالإضافة إلى عبارات أخرى أقل تحديداً : «مرة بعد مرة» أو «مرة ومرة» أو «مرات لا عداد لها» أو «ألف مرة» أو «كل مرة»[(١٩٧)]، «من آن لآخر»[(١٩٨)]؛ وهذه العبارات الأخيرة أقرب إلى تأكيد الفعل بشىء من المبالغة منه إلى إظهاره بوصفه عادة متكررة؛. كما يلجأ السرد إلي صيغة الفعل المستمر أو المتجدد الدالة على التكرار (الماضى: كان يفعل = «كانوا يرسلون..» . المضارع : يفعل = «عندما انحسرت موجه الدموع التى جاءته - كما تأتيه كثيراً الآن... »[(١٩٩)].

هذه العبارات السابقة- وما تشير إليه من أفعال (عادات) متكررة - لا تشغل حيزاً كبيراً وأساسياً فى السرد فى تجربة «ميخائيل» و «رامة»، ولا تحمل - فى أغلبها - إشارة واضحة إلى

المعتاد والمتكرر فى ظل الدلالة المراوغة للعلامات الزمنية داخل نصوص الثلاثية، عدم تحددها بدقة، عدم اكتراثها بمنطق التواصل والتتابع.

فلا وجود «حقيقى» للعادة في ظل لا - خطية الزمن السردى، كما أن الأفعال التي تبدو من قبيل العادة إنما يكررها السرد عدة مرات (شباب المنيرة الثلاثة الذين كانوا يحبون «رامة» ويرسلون لها الخطابات. « ميخائيل» يظل يطلب «رامة» بالتليفون ليلاً دونما رد- كما سبق توضيحه)، **وكأنه يجعل من العادة في كل مرة يذكرها لحظة متفردة، وكأنه يقترب بتكريرها من مرات حدوث الفعل.**

إن ما يأخذ فى حياة « ميخائيل» و «رامة» صورة الفعل المتكرر (العادة)، ويخص علاقتهما معاً - لا يظهر كمشهد «ترددى» يعرض مرة واحدة كل حدوثاته، وإنما يتبدى فى كل مرة يروي فيها مشهداً «تفردياً» أو «مفرداً» Singulative Scene . فلقاءات « ميخائيل» و«رامة»، تقابلهما مصادفة فى محطات القطار ومفترقات الطرق، اتصالهما الجسدى وممارساتهما الحب والجنس إعدادهما الطعام معاً وتناوله، شربهما القهوة أو البيرة أو الشاى، إقامتهما فى إحدى غرف فندق ما أو استراحة ما للآثار فى القاهرة أو الاسكندرية أو الفيوم أو المنيا أو أسوان ...، أو فى بيت «رامة» بدرب الشعرى اليمانية، أو فى بيت « ميخائيل» بالكتاراكت القديم، جلستهما فى مطعم أو مقهى أو كازنيو، رحلاتهما الأثرية وعملهما فى ترميم الآثار والتنقيب عنها، حديثهما الدائم المستمر وتحاورهما فى الكثير من القضايا فى الحب، فى الجنس، فى السياسة، فى الفن، فى التاريخ، فى أمور الوطن والناس ...، تجوالهما فى شوارع المدينة، تحركهما وانتقالهما بالسيارة أو القطار، أوصاف «رامة» الحسية، حلاقة « ميخائيل» ذقنه وأخذه حماماً، هواجس « ميخائيل» بخصوص «رامة» وحبها له؛ كل مشهد من هذه المشاهد - التى سوف تتوقف عندها االدراسة فيما بعد - إنما يتكرر على نحو مفرد، دون أن تختزل متشابهاته (أو تحققاته) فى مشهد ترددى وحيد يقدمها مجتمعة بوصفها فعلاً واحداً متكرراً بلا تميز فى كل مرة يحدث فيها. إن المشاهد البارزة فى الثلاثية- فى حياة «ميخائيل» و «رامة» ووعيهما - لا تكف - سردياً - عن العودة والتكرار، وكأنها أفعال متعددة مختلفة، لا يلغى تشابهها ما لكل منها من وجود مميز وخاص. فالتكرار - بذلك - يحقق تجليات أو صوراً متعددة للمشهد الواحد، كل منها تفردى، يحدث مرة واحدة ويروى مرة واحدة.

إنه (أى تكرار) - صور المشهد الواحد - لا يختزل إلى فعل وحيد، إلى عادة.

لا يميل السرد - فى الثلاثية - إلى حكاية حدوثات الفعل الواحد مرة واحدة. وإن استخدمها - كإمكانية لغوية - فلغايات بلاغية أخرى غير إعلان عادة ما. إنه أكثر ميلاً إلى تكرار الحدث / الفعل الواحد عدة مرات، مانحاً كل مرة تميزها وتفردها، ومن هنا تكثر فيه - بما يفوق عبارات النمط الترددى - عبارات تؤكد الخصوصية والتفرد، ومن بينها : «مرة أخرى» (٢٠٠) «مرة ثانية»(٢٠١) «مؤتمر آخر» (٢٠٢)، «فى يوم أحد آخر» (٢٠٣)، «فى صبيحة شم النسيم آخر»(٢٠٤)، «رحلته الثانية أو الثالثة» (٢٠٥)، «الفجر الموحش الأخير»(٢٠٦)، «الصباح الأخير»(٢٠٧)، «اليوم الأخير» (٢٠٨)، «رحلتك الأخيرة»(٢٠٩)، «الليلة الأخيرة» (٢١٠).

فالأوصاف «أخرى، أخر، أخير ثانية أو ثالثة»، إنما تعنى تجلياً مختلفاً (مسبوقاً بغيره) من بين تجليات أو صور عدة للحدث / الفعل وهو ما تتضمنه عبارة «أول مرة» والعبارات القريبة منها (ليلتهما الأولى، قبلتهما الأولى، الزمن الأول، أول أيامهما، أول مواعيدهما، زيارته الأولى، أول أيام رحلتنا الأولى) (٢١١)، إذ تشير - ضمناً - إلى مرات / صور أخرى لاحقة للفعل نفسه.

لا يزول عن السرد- إذن - إحساسه بفرادة اللحظة (الزمنية) رغم تكررها، فهو لا يختزل لحظاته المتشابهة / المتكررة فى لحظة واحدة، بل هو أشد حرصاً على حكاية كل لحظة من اللحظات المتكررة - أو حتى من تلك اللحظات المنفردة عبر المتكررة - وكأنها مفردة ومختلفة، أى لا تحدث إلا مرة واحدة، ومن ثم لا تروى إلا مرة واحدة، ومن هنا كان الظهور الواضح للظرف «مرة»(٢١٢) فى نصوص الثلاثية.

يعد التكرار- بمختلف أشكاله السابقة- بنية أساسية فى نصوص الثلاثية، جاءت ممارستها له منسجمة تماماً مع ما ظهر سابقاً من رفضها منطق التواصل والتسلسل، واعتمادها آلية الانقطاع أو الانفصال بديلاً عنه. فالتكرار يناهض المسار الخطى المتواصل، ويعبث به، يتحقق فى ظل لا تواصلية المسار السردى، ويعلن عودة حيوية، متجددة وفريدة، دائمة ولا نهائية، معنى ذلك أن السرد - **بلحظاته المتكررة ولا تواصله الخطى - يتطلع إلى وجود مطلق لا نهائى، دائم ومتجدد وفريد.**

ولا يصل السرد - بالتكرار - إلى الوعى بالتجدد الدائم الفريد بموجب دلالة الوحدات المتكررة بقدر ما يتحقق له ذلك عن طريق صور التكرار وأشكاله المستخدمة التى تتجه جميعها نحو تأكيد شعرية السرد (أو بلاغته)، بدوام الإحالة إلى أجزاء منه، ترديدها، الالتفات إليها والدوران حولها العناية بالشكل الطباعى والصوتى، فالسرد - باستخدام التكرار - دائم النظر إلى ذاته وتأملها

فى كل لحظاتها، بحيث تصبح (أى ذات السرد) إحدى مرجعياته الأساسية . السرد يعى دائماً كل لحظاته مجتمعة ومتزامنة، ماضيه ومستقبله يغدوان حاضراً مستمراً، ذاته دائمة الحضور والتجلى ، تتأمل نفسها أكثر مما تنقل واقعاً خارجياً (وخارجاً عنها). _

إيقاع الحركات السردية (سرعة الإيقاع)

بقدر ما يستند الإيقاع إلى مدى انتظام العناصر / الوحدات وتواصلها، وإلى مدى ترددها وتكرارها، فهو يتحقق بدرجة واضحة بناء على مداها أو مدتها، أى ما تستغرقه تلك الوحدات من حيز «زمنى» أو «مكانى»، وباتساع هذا الحيز أو ضيقه تتفاوت سرعة الإيقاع. وفيما يتعلق بالإيقاع السردى، فإن سرعته تتحدد بلا تواقت مدة الحكاية مع مدة القصة.

فى غياب معيار زمنى دقيق وموضوعى لمدة (أو ديمومة) الحكاية، يصبح الطول أو الامتداد النصى هو المقياس الأنسب لمدة الحكاية بديلاً عن زمن القراءة. الذاتى والمتغير من قارئ لآخر؛ وعلى هذا تتحدد سرعة الإيقاع السردى "... بالعلاقة بين مدة (هى مدة القصة مقيسة بالثوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات) ..."(٢١٣). وتتخذ هذه العلاقة أشكالاً متنوعة، أوضحها وأكثرها تحققاً فى التقاليد الأدبية أربعة أشكال أو أنماط. تسمى «الحركات السردية» Narrative Movements(٢١٤)، **هى** :

١- **الحذف** Ellipsis حيث لا يوجد مقطع سردى يوافق مدة ما فى القصة.

٢- **الوقفة** Pause حيث لا يوافق مقطع ما من الخطاب السردى أية مدة فى القصة.

٣- **المشهد** Scene حيث يتحقق توافق عرفى بين زمن القصة وزمن الحكاية.

٤- **المجمل** Summary حيث لا تتوافق مدة الحكاية ومدة القصة، وذلك بأن يكون المقطع السردى تكثيفاً واختزالاً لمدة فى القصة.

ونتيجة التفاوت فى القيم الزمنية للحركات السردية، تتفاوت سرعة السرد، فتتزايد السرعة إلى أقصى حد فى حالة «الحذف»، وتتجه نحو البطء والتراخى الشديدين فى حالة «الوقفة» (الوصفية)، وما بين الحالتين تتنوع السرعات، معنى هذا أنه"... يصعب تصور وجود حكاية لا تقبل أى تغير فى السرعة..." (٢١٥)؛ أما ما يمثل درجة الصفر المرجعية لقياس السرعة السردية أى الحكاية المتواقتة ذات السرعة المتساوية، دونما تسريعات وتبطئات؛ مثل هذه الحكاية افتراضية فقط.

لقد اتخذت نصوص الثلاثية- كما سبق القول - من الزمن موقفاً خاصاً، افتقدت أحداثها إلى التحديد الزمنى الدقيق، ولم تجعل من الإشارات الزمنية منطلقاً أو محدداً سردياً، لم تتوفر على تسلسل زمنى واضح أو متماسك على أى نحو كان؛ ومن ثم لا تشهد الثلاثية مفصلات زمنية وبالتالى مفصلات سردية كبرى، يستند إليها فى قياس سرعة السرد. فالأمر يقتضى تقسيم السرد - أو اقتراح تقسيم ما بشكل تقريبى - إلى مفصلات زمنية متتابعة، وتحديد ما يقابلها من وحدات سردية: وصولاً إلى نسبة هذه إلى تلك، ومن ثم التعرف على السرعة السردية بصورة إجمالية، غير أن هذا لا يبدو متاحاً مع نصوص الثلاثية حيث الزمن غير محدد وغير متواصل.

إن لا تواصل الزمن السردى فى الثلاثية وإن أحال دون رسم مخطط عام لإيقاعاتها الكبرى بالنظر إلى السرعة السردية على امتداد الرواية الواحدة والروايات الثلاثة جميعها؛ إن أحال لا تواصل الزمن السردى دون هذا، فإنه - بما يصاحبه من انتقالات سريعة ومفاجئة ومستمرة - يترك أثره الواضح والقوى على ما تتسم به السرعات السردية- داخل الثلاثية- من تنوع وتناوب لا ينتهيان؛ وهو ما يمكن أن يكشف عنه النموذج التالى.

« كانت جالسة على السرير الضيق الطويل، والحقائب الكبيرة والصغيرة مبعثرة ما تزال على الأرض وعلى الوسائد وعلى السرير الآخر، واستندت إلى حاجز الخشب الموجنى الداكن المصقول، وكان وجهها يشع بدكنة خفيفة، فى عكس الضوء الآتى من النافذة وراءها، نصف مغلقة، عليها ستارة بيضاء تلوح منها سقوف غربية باردة، وأطراف الشجر، خلف الزجاج خضرة أوراقه اليانعة المنقطعة معلقة فى الخشب الأسود بجلده الصلب المشقق.

قال لها : انتظرى.. انتظرى قليلاً.. لم أنس.

كان فى صوته بهجة حقيقية، وتخفف من العبء، واقبال على حبيبته. وفتح الحقيبة الصغيرة بلهفة وتعجل واضطراب، وأخرج عروستها الصغيرة الخضراء العينين الخضراء الثوب.

قال لها : لم أنس ... انظرى.. انظرى عينيها.. ألا تذكرك بشىء ؟

ووضع العروسة بجانب وجهها، ونظر إليهما، جنباً إلى جنب. العينيان الخضراوان الصفراوان اللتان تراودان صحوته وحلمه، وحياته وموته، ساطعتين فى ظلمته دائماً مفتوحتين، دائماً مفتقدتين. كان قد سألها مرة، وهو ينظر إلى عينيها، مسحوراً دائماً كلما

نظر إليهما، فى داخل الفتنة الخاصة / التى ليست من هذه الأرض، فى داخل الرقية التى يجد نفسه ساقطاً فيها، يهوى بلا ثقل، إلى عمق لن يصل إليه أبداً، لا أمل له فى أن يصطدم بقاع :

- رامة، ما لون عينيك ؟

فقالت : لونهما يتغير دائما كما يقال لى. عسلى فيما أظن. لونهما داكن عندما أكون عصبية أو قلقة أو حزنيه. وفى الضوء المتغير تتغيران.. كعيون القطط.

قال : عسلية خضراء صفراء لا أدرى .. وبهما أشعة داكنة غريبه .. صادرة من البؤرة إلى أطراف الكون.

قالت : صفراء؟ لا .. لا أظن .. لا أدرى مع ذلك.

قالت له : أوه، ما أجملها.. حبيبتى عروستى.. أشكرك يا حبيبى.

وهى ترفع العروسة، أمام وجهها، فى النور: ما أحلاها. وتضمها إلى صدرها. وقبلته، فى فرحة طفلية، قبلة شكر سريعة.

قال لنفسه، فيما بعد: ثم إنها نسيت كل شىء عنها، بعد ذلك بقسوة طفلية.

قال : انتظرى، لم أفرغ بعد.

باسماً، مداعباً، كأنما يتشوف قبلة أخرى.

قالت : ماذا أيضاً ؟ لا ؟

بنفس الاستطلاع والفضول الخفيف، كأنما تستغربه قليلاً، وتتسلى، وتعجب.

أما هو بالطبع، فقد كان حتى فى تخففه الحقيقى وفرحة النادر، يعطى / الأمر خطورة ما. لم تكن هدية بقدر ما كانت رمزاً، دون أن يتضح الأمر مع ذلك تماماً فى نفسه.

فك الورقة الخفيفة، وفتح العلبة الطويلة من الورق المقوى الداكن اللون، وأخرج لها إسوارة وعقداً، فيهما تصور حديث النزعة، وتجريدية فى الخط والتصميم، بلونهما المحروق اللامع الصدئ معاً، ونقوشهما الجريئة. كان يمد يده بالإسوارة ، فأعطته ذارعها، بصمت، ونظرة تقبل وخضوع ورضى، كأنها نظرة حب، ولم يفهم، لحظة واحدة، ثم تذكر، فأحاط معصمها الذى استسلم له، بالصفائح الرقيقة. وشبك طرفى الإسوارة، وأحاط عنقها بالعقد، وضمها إلى صدره.

قالت: آه، أصبحت تعرف ما أحب.. أحب هذه الأشياء العجيبة المزخرفة أنا.

قال لها : نعم.

وعبثت يداها قليلاً بالعقد الذى يتدلى على صدرها الملئ الوثير، وامتلأ قلبه لها بالشهوة والحنو معاً. وتذكر فجأة يوم عيد ميلادها، عندما أعطاها إسوارة فضية. كانت قد أعطته معصمها من قبل. قالت له يومها : البسنى الإسوارة. ووضعت يدها باستسلام، على المائدة، واعتذرت له أنها لن تقضى وقتاً طويلاً معه، وقالت إن عندها فى البيت أقارب وضيوفاً، وتقبل سقطة حلمه فى قضاء السهرة معها، سهرة عيد ميلادها، يحتفل به معها، وحدهما، وفى السيارة المعتمة وهى فى طريقها للعودة إلى بيتها قالت له أعطنى سيجارة.. العلبة على حجرى والتقط علبة السجاير من على فخذها، واضطرب وهو يشعلها لها، وعندما رجع وجد علبة كبريتها فى جيبه مع علبته، ثم رآها بعد أن نزل من السيارة، وهى تنعطف إلى الشارع الضيق المزدحم فى بولاق، بعد الكوبرى، وقال لنفسه إذن فقد ذهبت إلى صديقها / فى البيت القديم، هو إذن أقرباؤها وضيوفها وقضى ليلته كما يقضى لياليه طويلة كثيرة بين سورات الجنون المكتوم التي لا تفقد مخالبها، فى كل مرة، ولأنيابها الممزقة حروق تغوص، كاوية، إلى الداخل، لا تبرأ ولا تزال تعود، وتعود، جديدة دائماً. قال لنفسه بابتسامة: لم تبق قطعة غير محترقة. وضحك، صامتاً، من الملح الذى يملأ عينيه.

وصل إليه أنها، بحس ما تملكه وتمتاز به، أدركت ما بنفسه، فوثبت من على السرير وقالت: هيا بنا نخرج.. يجب أن أريك المدينة.. ما زال فى النهار بقية. ونزلا معاً، لأول مرة، السلالم الضيقة. وقبل أن يخرجا ابتسمت الفتاة التى فى الردهة بوجهها اللطيف، وحيتها، وكانت الشوارع هادئة، وصامتة، وغريبة. وصدره يحمل، بقوة وتوفز كل الأثقال التى تركتها أزمان الألم القديم التى لم تكد تمر بعد.

كانت قد قالت له، فى يوم عيد ميلادها أيضاً : ... {رامة والتنين ص.٧٢. ٧٣. ٧٤. ٧٥.}

يتشكل إيقاع السرد في نصوص الثلاثية من تناوب مستمر وسريع للحركات السردية، ومن تداخل معقد فيما بينها، وهو ما يشهده النموذج السابق ، إذ يواجه القارئ فى بدايته بـ«وقفة» وصفية (كانت جالسة على السرير ...)، يتبعها «مشهد» يبدو طويلاً نسبياً (قال لها: انتظرى ... فتح الحقيبة ... أخرج عروستها ... قال لها : لم أنس ... ووضع العروسة بجانب وجهها ... قال:

انتظرى، لم أفرغ بعد ... فك الورقة الخفيفة، وفتح العلبة ... أخرج لها إسوارة وعقداً ... قالت: آه. أصبحت تعرف ما أحب ... عبثت يداها قليلاً بالعقد ... وثبت من على السرير. وقالت: هيا بنا نخرج ... ونزلا معاً ...)، غير أن هذا الامتداد أو الطول لا يخلص لهذا المشهد وحده، فالامتداد النصى - هنا - لا يمثل امتداداً - ومن ثم تواصلاً - لمشهد مفرد، إذ يعترضه ويتخلله العديد من الحركات السردية المتقاربة، من : «وقفة» (كان فى صوته بهجة حقيقية ..)، ثم «وقفة» أخرى بعد العودة إلى المشهد الممتد (العينان الخضراوان...)، يأتى بعدها «مشهد» آخر سابق (كان قد سألها مرة ...)، متجاوزاً زمناً غير محدد بارتداده إلى ماض غير متعين (مرة)، ومحيلاً فى الوقت الذى يتذكر فيه مشهداً بعينه إلى غيره من المشاهد المتماثلة معه عبر إشارة سريعة (كلما نظر إليهما ... يهوى بلا ثقل)؛ هنا يتداخل المشهد المفرد الذى سيورد حواره مع مشاهد ترددية «مجملة». وأثناء متابعة المشهد الممتد ينتقل إلى لحظة زمنية فى المستقبل تفارق هذا المشهد من غير تحديد (فيما بعد، بعد ذلك)، وعلى نحو «مجمل» (نسيت كل شئ عنها...)، كما يوقف انسياب المشهد عدة أوصاف (بنفس الاستطلاع والفضول الخفيف، كأنما تستغربه قليلاً ... أما هو بالطبع فقد كان حتى فى تخففه الحقيقى...).

ويعاود «مشهد» آخر جديد الظهور، منبعثاً من ماض غير محدد (تذكر فجأة يوم عيد ميلادها ...) وخلال هذا المشهد الأخير تبرز إشارة «مختصرة» (وتقبل سقطة حلمه فى قضاء السهرة معها ...) وقبل إنهاء المشهد يقفز باتجاه مستقبل غير محدد (وعندما رجع وجد علبة كبريتها فى جيبه...)، ثم يتواصل المشهد (ثم رآها بعد أن نزل من السيارة ...)، متوقفاً قبل نهايته عند «وصف» يحيل عبر إشارة «موجزة» إلى لحظات زمنية عديدة متماثلة (وقضى ليلته كما يقضى ليالى طويلة كثيرة..)؛ وبعدما يعود أخيراً إلى المشهد الممتد يبرز «الوصف» (كانت الشوارع هادئة ...)، وينتهى النموذج بالعودة مجدداً إلى مشهد «عيد ميلادها» (كانت قد قالت له، فى يوم عيد ميلادها أيضاً ...).

على نحو ما سبق تتواجد الحركات السردية. متخذة شكلاً دؤوباً من التناوب والتداخل يخلع عليها سمات خاصة، فالحركة السردية - فى هذا النموذج - لا تمتد كثيراً، أى لا تتسع مساحتها النصية، قد يعود هذا إلى طبيعة الحركة السردية ذاتها، كما هو الحال مع «المجمل»، ولكن حتى

تلك الحركات القابلة للامتداد النصي – كـ «الوقفة» و«المشهد» - **تشهد** «إيماء» أو«**قطعاً**» **يتدافع السرد نحوه من غير تثبت أو انتظار، خاصة أنه لا يلبث أن يتكرر ويستعيد لحظاته مراراً.**

فالحركات السردية تميل - إذن - إلى عدم الامتداد. فـ« المجمل» أشبه بإشارات مختصرة جداً وسريعة، لا يسعى إلى تقديم «ملخص» لأحداث وأقوال، واختزال مدة وقوعها فعلياً، لا يستبعد فقط تفاصيل، وإنما يكتفي بمجرد الإلماح العجل (كلما نظر إليهما ... يهوى بلا ثقل، نسيت كل شئ عنها بعد ذلك. وتقبل سقطة حلمه في فضاء السهرة معها، وقضى ليلته كما يقضى ليالى طويلة كثيرة. صدره يحمل بقوة وتوفز كل الأثقال التى تركتها أزمان الألم القديم)؛ هنا - فقط - **تلميحات إلى**: سقوط متواتر لـ« ميخائيل» بالنظر إلى عينى «رامة»، نسيان «رامة» كل ما أحاط هدية «ميخائيل» (أى العروسة) من تفاصيل، تبدد حلم « ميخائيل» فى فضاء السهرة معها، قضاء الليلة التى تبدد فيها حلمه، ما تركته لحظات الألم الكثيرة من أوجاع- لا إجمال- هنا - لتفاصيل، بل مجرد إشارات فقط، بعضها يأخذ صيغة «ترددية» تتضمن حدوثات عدة لحدث واحد (كلما نظر إليهما ... قضى ليلته كما يقضى ليالى ...)، وبعضها يكون من قبيل «المفارقات الزمنية» (الاسترجاعات والاستباقات..) - وقد سبق القول إن المفارقات الزمنية فى الثلاثية عبارة عن تلميحات وإحالات موجزة، ومن النوع الجزئى الذى لا يمتد كثيراً - (نسيت كل شئ عنها بعد ذلك) وبعضها ينشد أثراً «بلاغياً» أكثر من اختصار المدة الزمنية (أزمان الألم القديم).

وكذلك أيضاً عبارات: «قضيت ليالى غاضبة حزينة» (٢١٦)، «وتمضى السنوات الطويلة» (٢١٧)، حيث المدة الزمنية - التى يحملها السرد - غير محددة بدقة. وحتى فى حالة تحديدها لا يختلف الأمر كثيراً، إذ يفقد القارئ للثلاثية الإحساس بحقيقة الزمن الكرونولوجى («ثلاثة أشهر تقريباً لم يخرج من شقة استأجرتها له» (٢١٨)، «قضت بالاسكندرية يومين» (٢١٩)، «رقدت عليها بلا حراك بلا كلام، تسعة أشهر كاملة" (٢٢٠)، "وأقمنا فيه ثلاثة أسابيع" (٢٢١)، "وخلال أيام أربعة كان ..." (٢٢٢)، "قضى معها فى المنيا ثلاث ليال» (٢٢٣)؛ فعدد الأيام أو الأسابيع أو الشهور لن يكون القارئ، بحاجة إليه على أى نحو لمتابعة السرد. إن نصوص الثلاثية - إذن - لا تعرف «المجمل» بصورته المعروفة فى التقاليد الأدبية - أى سرد ما شهدته عدة أيام أو شهور أو سنوات فى بضع فقرات أو صفحات دون ذكر التفاصيل. ما بها مجرد إلماحات سريعة مقتضبة للغاية.

لا تنشغل الثلاثية بحكاية علاقة « ميخائيل» و«رامة» كرونولوجيا و«تزمين» أحداثها ووقائعها وتقلباتها، ومن ثم لن تعنى الانتقالات (أو **الحذوف) الكثير على المسار الزمني، بمعنى**: لن يهم كثيراً معرفة المدة المحذوفة غير محددة كانت («فيما بعد، بعد ذلك»- النموذج - وغيرها من العبارات المماثلة المستخدمة كثيراً في المفارقات الزمنية - أو عبارات مثل:« بعد أكثر من شهر»(٢٢٤)، «بعد غيبة طويلة» (٢٢٥). «بعدها بأيام قلائل» (٢٢٦)، «بعد صمت سنين طويلة»(٢٢٧)، «بعد ذلك بسنين، بعد ذلك بسنوات» ، «بعد سنوات»،«بعدها بسنوات» (٢٢٨))، أم محددة («بعد ستة أيام»(٢٢٩)، «بعد ساعة» (٢٣٠)، «بعد عشر دقائق»(٢٣١)، «بعد ثلاثة أشهر»(٢٣٢)) كما لن يثير «الحذف» مشكل «موقعته» بين الحدث السابق مباشرة واستئناف الحكاية بعده (أي الحذف)، ذلك أنه لا تحدث انقطاعات على مسار متتابع، بل هو - أساساً - مسار لا خطي وغير متواصل وعندما يقطع تتابعاً ما (محدوداً) لا يمكن أيضاً موقعته (« وفي السيارة.. قالت له: أعطني سيجارة.. واضطرب وهو يشعلها لها، وعندما رجع وجد علبة كبريتها في جيبه مع علبته ثم رآها بعد أن نزل من السيارة...»)، فمشهد السيارة الذي يجمع «ميخائيل» و«رامة» يقطع بعودة « ميخائيل» غير المحددة زمنياً - أي بتجاوز زمن غير معلوم ومنقطع الصلة بما يسبقه ويعقبه معاً - ليجد علبة كبريت «رامة» في جيبه إن الحذف - بنماذجه السابقة - لا يشغل حيزاً نصياً، ويشار - في هذه الحالة - إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية. أما النماذج الأخرى التي لا تعدو أن تكون «مجملات» سريعة جداً ومقتضبة جداً مثل :« منذ سنين مرت كأنها زمن العمر»(٢٣٣)، «كان الأمس أول مرة من شهور أحس بتوازن جسدي ونفسي»(٢٣٤)، «كأن سنوات من الفرقة لم تأت» (٢٣٥)، «منذ متى لم يكن معها حقاً ؟ شان سنوات ؟ أهذا صحيح؟ أيمكن أن يكون قد انقضى هذا الزمن ، منذ تلك الليلة في الأوبرج؟» (٢٣٦)، «قال إنه لم يرها - في أي مكان- منذ سنوات»(٢٣٧)؛ هذه النماذج- مثل المجملات- مجرد إشارات سريعة جداً . فالحذوف- إذن- بمختلف صورها - غير ممتدة نصياً.

في مقابل إشارات «المجمل» و«الحذف» السريعة جداً وغير الممتدة، تطول قليلاً المساحة النصية التي تشغلها كل من «الوقفة» الوصفية و«المشهد» - سوف تتوقف عندهما الدراسة لاحقاً بشيء من التفصيل- ، وإن لم يأخذا شكلاً ممتداً واسعاً، فالوصف لا يتجاوز عدة سطور أو فقرة ما، سواء كان «وقفة» أمام شخص أو شئ، أو منظر ما (كانت جالسة على السرير الضيق الطويل

والحقائب... كان وجهها ... النافذة وراءها نصف مغلقة، عليها ستارة... وأطراف الشجر...)، أم «وصفاً» من النمط الترددى (وقضى ليلته كما يقضى ليالى طويلة كثيرة بين سورات الجنون المكتوم ....)، أم «سرداً»- وهنا يختلط الوصف بالسرد، ويتلاشى فيه - لتأملات الشخصية وانطباعاتها وهواجسها وإحباطاتها وتطلعاتها (العينان الخضروان الصفروان اللتان تراودان صحوته وحلمه وحياته وموته. ساطعتين فى ظلمته دائماً ... بنفس الاستطلاع والفضول الخفيف، كأنما تستغربه قليلاً ... أما هو بالطبع فقد كان حتى فى تخففه الحقيقى وفرحه النادر.. كانت الشوارع هادئة وصامته، وغريبة، وصدره يحمل بقوة وتوفز كل الأثقال التى تركتها أزمان الألم...)، فى حالة «الوقفات» - الصورة الأولى للوصف- لا يكاد يتوقف الزمن؛ لعدم امتدادها، أى عدم التوقف طويلاً أمام الأشخاص أو الأشياء، أما فى حالة الأوصاف «الترددية» و«التأملية» - إن جاز نعتهما بذلك تمييزاً لهما عن الوقفات - لا يتوقف الزمن، ولا تتوقف الحكاية / السرد، فهى ذات مدة، إذ ترتبط بعدد من اللحظات (الزمنية) المتماثلة (النمط الترددى)، كما تجسد حركة فكر ووعى الشخصية (التأملات)، ومن ثم حركة النص وتقدم الحكاية لإثباتها وتوقفها.

أما «المشهد» الذى يحظى أكثر من غيره من الحركات السردية بالامتداد، فهو دائماً ما يعترض استمراره وتواصله تقطعات وتداخلات واستطرادات من: أوصاف، مفارقات (استرجاعات، واستباقات...)، حذوف، مشاهد أخرى مغايرة... وهو ما شهده النموذج الذى يكاد يستوعبه مشهد لقاء « ميخائيل» بـ «رامة» عقب وصوله من السفر مباشرة، وما يحمله من هدايا وما يعمد إليه من تشويقها ومداعبتها وهو يفتح هداياه وعلبه من غير تعجل، يقدمها لها، متحاوراً معها، متأملاً فرحتها بالهدايا (العروسة، الإسوارة، والعقد). فمشهد اللقاء هذا يكاد يستوعب النموذج المدروس، لكن ليس بوصفه فعلاً دراميا - أو حواراً - خالصاً فحسب، بل مزيجاً متداخلاً من الدرامى وغير الدرامى، يختلط الحوار (قال... ، قالت...) بالسرد (فتح ... أخرج ... وضع ... نظر... ترفع... تضمها ... قبلته ... فك ... فتح ... أخرج ... كان يمد ... أعطته ... تذكر... أحاط ... شبك ... أحاط ... ضمها ... عبثت ... امتلأ ... تذكر... أعطاها ... أعطته ... وضعت ... اعتذرت ... تقبل ... التقط ... اضطرب ... رجع ... وجد ...رآها ... تنعطف ... قضى ... ضحك ... خيل إليه ... أدركت ... وثبت ... نزلا ... ابتسمت ... حيتها ...) بالوصف (كانت جالسة ... كان فى صوته بهجة ... العينان الخضروان ... بنفس الاستطلاع والفضول

الخفيف كأنما تستغربه ... كان حتى فى تخففه الحقيقى وفرحه النادر ... قضى ليلته كما يقضى ليالى طويلة كثيرة بين سورات الجنون المكتوم... كانت الشوارع هادئة...). يتخلل المشهد (الدرامى) حذوف ومفارقات زمنية ومجملات (غير درامية) - وهو ما أشارت إليه الدراسة أعلاه.

يتسم إيقاع الثلاثية بالتوتر والتسارع، فالحركات السردية تتناوب على الدوام، وبصورة سريعة، تتداخل وتختلط، تتمازج إلى حد تتغير معه ملامحها ووظائفها. فالحذف يغدو - فى بعض نماذجه - من قبيل الإشارة «المجملة» السريعة جداً، والوقفة غير منفصلة عن زمنية القصة، فهى لا تمثل توقفاً للحكاية / السرد، والمشهد يضم أوصافاً واستطرادات ومجملات...

إن الحركة السردية - بذلك - عرضة للتبدل السريع، وللتداخل والاختلاط بغيرها ولا يبتعد هذا الأمر كثيراً عن كونه مظهراً للانتقالات الزمنية المستمرة داخل نصوص الثلاثية. فالانتقال من المجمل إلى المشهد انتقال من الماضى، زمن الاسترجاعات والأحداث المروية بكثير من الإيجاز والتلخيص - إلى الحاضر، زمن التجربة الحية المعيشة ، زمن الحركة والفعل الدراميين؛ والحذف يمثل انقطاعاً عن زمن سابق، وتحولاً إلى زمن آخر (أو لحظة زمنية أخرى)؛ والوصف بمثابة تعديل للزمن، بإيقافه، أو بتأمله فى مجال آخر (أى مجال الفكر والوعى فى حالة الوقفة التأملية). كما يعد الأمر أيضاً تجسيداً لتعدد المواقف والمنظورات وتنوعها ، بل التباسها أحياناً فالمشهد ينطق بصوتى «ميخائيل» و«رامة» (قال :.. قالت:..)، وقد ينطق بصوت أحدهما متحاوراً مع نفسه منقسماً عليها، أو متأملاً لها فى «مونولوج» (قال لنفسه:...)، أو فى ذكرى أو حلم (تذكر... خيل إليه...)، وقد يختفى الصوت ليبرز الفعل مباشرة (فتح، أخرج، وضع، فك، عبثت وثبت، نزلا)؛ وفى الوصف قد لا يظهر أى صوت، لا صوت الشخصية، ولا صوت الراوى (كانت جالسة...، كانت الشوارع هادئة...)، وقد ينقل عن الشخصية مشاعرها وهواجسها (وقضى ليلته كما يقضى ليالى طويلة كثيرة بين سورات الجنون المكتوم... ، العينان الخضراوان الصفراوان اللتان تراودان صحوته وحلمه... ، بنفس الاستطلاع والفضول الخفيف كأنما تستغربه قليلاً...، أما هو بالطبع، فقد كان فى تخففه الحقيقى وفرحه النادر يعطى الأمر خطورة ما، لم تكن هدية بقدر ما كانت رمزاً...، صدره يحمل بقوة وتوفز كل الأثقال...)، أما فى المجمل والحذف فيتجلى كل من الشخصية والراوى على نحو ملتبس ومشتبه، فعلى حين يكون الحذف فى قوله (وفى السيارة ... وعندما رجع وجد علبة كبريتها فى جيبه مع علبته، ثم رآها بعد أن نزل من السيارة ...) - صادراً عن

الراوى الذى يقطع الحدث (وجود « ميخائيل» و«رامة» معاً فى السيارة)، لينتقل بالشخصية «ميخائيل» إلى ما بعد انتهائه (عودة «ميخائيل» وحيداً إلى شقته أو غرفته)، ثم يعود بها إلى استكمال حكاية الحدث نفسه (نزوله بمفرده من السيارة، ورؤيته لـ «رامة» تنطلق بالسيارة إلى موعد مع بعض أقاربها وضيوفها)؛ فعلى حين يقوم الراوى- هنا - بالحذف ، وتقوم الشخصية «ميخائيل» عبر الاسترجاع والتذكر فى موضع آخر(وتذكر فجأة يوم عيد ميلادها) - يبدو الأمر مختلطاً فى قوله (قال لنفسه، فيما بعد، ثم أنها نسيت كل شئ عنها، بعد ذلك، بقسوة طفلية) فالتمايز أو الوضوح النسبي لكل من الراوى والشخصية الذى ظهر فى المثالين السابقين - يضعف كثيراً فى هذا المثال الأخير، ففى الوقت الذى يبدو فيه الانتقال إلى المستقبل (فيما بعد، بعد ذلك) وإجمال ما وقع فيه من أحداث (نسيت كل شئ) من فعل «ميخائيل» عبر مونولوج داخلى (قال لنفسه)؛ فى الوقت الذى يبدو فيه إجراء الحذف والإجمال فعلاً (داخلياً) للشخصية، يبرز (أى الإجراء) منتمياً إلى غير الشخصية، إلى من يقطع على الشخصية تحاورها مع أخرى، ويندفع بها باتجاه زمن قادم، ثم يعود بها ثانية إلى حوارها، أى من يملك القدرة على الانتقال من الحاضر (الدرامى) - المشهد أو الحوار - إلى المستقبل، ومنه ثانية إلى الحاضر، هنا يختلط الراوى بالشخصية بل يتوحدان، ليصبحا شخصاً واحداً.

هوامش الفصل الأول

١- غيورغي غاتشف، **الوعي والفن – دراسات في تاريخ الصورة الفنية** ترجمة. نوفل نيوف (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسة عالم المعرفة، ع ١٤٦، ١٩٩٠م)، ص. ٦١.

٢- راجع في عدم وجود مفهوم محدد وموحد للإيقاع، وكيف أنه بتنوعه وتعقده يستعصي على التقنين والوصف المحكم:

-Alex Preminger and T.V.F Brogam, The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics_(Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993), P.1068, 1069.

حيث يقولان:"...الإيقاعات لكونها أكثر تنوعاً وتعقيداً لا يمكن أن توصف في تقاليد ثابتة ... وبناء على ذلك فقد اتجه النقاد إلى النظر إلى التنويع الإيقاعي بوصفه متغيراً أكثر من اللازم لتقديم وصف محكم. فما لا يمكن وصفه لا يمكن تقديره ..."

- محمود المسعدي، **الإيقاع في السجع العربي – محاولة تحليل وتحديد** (مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله – تونس، ١٩٩٦ م)، ص. ٥. إذ يقول: "منذ عهد اليونان – الذين كانوا أول من اجتهدوا في تحديده – لا يزال مفهوم الإيقاع محل نزاع في الرأي بين الباحثين قدامى ومحدثين ... وبلغ ببعضهم إلى القول بأنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية واحدة، وكأنه ينبغي أن يكون للإيقاع مفهوم عام ثابت له في جميع مجالاته وأشكاله."

٣- جيروم ستولنتين، **النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية** ترجمة: فؤاد زكريا (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ٢ ؛ ١٩٨١م)، ص. ١٠١.

٤- جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية** ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١ ؛ ١٩٨٦ م)، ص.٨٧.

٥- غاستون باشلار، **جدلية الزمن** ترجمة: خليل أحمد خليل (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، وديوان المطبوعات الجامعية، بيروت – الجزائر، ط٢ ؛ ١٩٨٨ م)، ص. ٩.

وانظر في ارتباط مفهوم الإيقاع بالزمن / المدة، وكيف أنه يستند إلى تنظيم المدة الزمنية الفاصلة بين العناصر، الوحدات، الأصوات، النغمات:

-جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ص. ٨٦ ، حيث يرى أن "... الإيقاع - كما يقول «بيوس سيرفيان» - «دورية (زمنية) ملحوظة» ..."

- Alex Preminger and T.V.F Brogam, The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics p. 1067.

حيث يقولان بأن الإيقاع هو "... مبدأ تنظيم الأحداث الزمنية ..."

- أحمد بيومي، **القاموس الموسيقى** (الهيئة العامة للمركز الثقافى القومى - دار الأوبرا المصرية القاهرة، ط١؛ ١٩٩٢م) ، ص. ٣٤٨، ٣٤٩ ، حيث يقول : "... والإيقاع عنصر التنسيق والتنظيم المطرد، وفى الموسيقى يعنى الإيقاع الزمنى المنتظم، والإيقاع صورة لنظام تكرار ضربة (نقرة) أو ضربات أو نبضات متتالية مرتبة فى / مجموعات متطابقة منتظمة ، يحددها خطوط رأسية يحتوى كل منها على وحدات متساوية القيمة الزمنية تسمى «المازورة» (وزن الإيقاع) وعلى أساسها يحدد ميزان المقطوعة الموسيقية وعدد ما تحتويها من الوحدات الزمنية ... وبعض المقطوعات لها إيقاع ذاتى ينتج من اختلاف البعد الزمنى بين الأصوات التى يتكون منها اللحن ...".

٦- رالف ستيفسون وجان دوبرى، **السينما فناً** ترجمة: خالد حداد (منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق ، ١٩٩٣م)، ص. ١٤٠.

٧- غاستون باشلار، جدلية الزمن ص. ٧.

٨- رينيه ويليك وأوستن وارين، **نظرية الأدب** ترجمة: محيى الدين صبحى (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط٢ ؛ ١٩٨٧م) ، ص. ١٧٠.

٩- يعرض «مجدى وهبة» لمفهوم «إيقاع النثر» وتطوره فى الآداب الغربية والعربية ويبين حرص الآداب الغربية على التزام إيقاع معين فى النثر منذ عهد اليونان والرومان ، وامتد لدى كتاب اللاتينية، ثم ذاع بعدئذ فى الكتابات الفرنسية – بتأثير « شيشيرون» – خاصة أثناء القرن (١٧) فى المواعظ والخطب الدينية ، وفى النثر

الإنجليزى حيث تأثر- إلى حد بعيد - بالإيقاعات السامية المبنية على الموازنة والتكرار، والظاهرة فى الترجمة الإنجليزية للكتاب المقدس. أما عند العرب، فكان النثر - أول نشأته - لا يحفل بالإيقاع، ولكن مع تطوره دخله الوزن والإيقاع والقافية على نحو ما يوجد في السجع .

- مجدى وهبه، **معجم مصطلحات الأدب** (مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٣ م)، ص. ٤٤٥

١٠- Alex Preminger and . T. V. F Brogan, The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics P. 979.

١١- راجع فى مفهوم «النثر الإيقاعى»، وكيف يراه البعض شكلاً مختلطاً لا هو بالنثر ولا هو بالشعر، وبالتالى فقيمته الفنية مثار للجدل، خاصة لدى من يفضلون صفاء الفنون والأنواع، وكيف أن «رينية ويليك» يرى فى ذلك نوعاً من التحامل النقدى. إذ إن النثر الإيقاعى عندما يستخدم استخداماً حسناً، يدفع إلى مزيد من الاطلاع على النص، فهو يبرز، يربط، ينشئ تدرجات، يوحى بتوازنات، وهو ينظم الكلام، وكل تنظيم فن.

- رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب ص. ١٧٢.

١٢- راجع فى مفهوم «النثر البلاغى»، أى «النثر ذى الأسلوب المتأنق، وكيف أنه يتلاءم بصورة طبيعية مع غرضى البلاغة: البديع والإقناع، وأنه نشأ من الأشكال الشفهية وكيف أنه يمكن مشاهدة شئ منه ضمن الأدب، فعند دراسة الروايات المتأنقة الأسلوب مثلاً يعى المرء مدى صعوبة الحصول على قصة تروى بنثر بليغ، ففى النثر البلاغى تحدث التضحية بما هو ضرورى لتحديد أو وصف ما فى سبيل اصطناع صورة بلاغية .

نورثروب فراى، **تشريح النقد** ترجمة : محيى الدين صبحى (الدار العربية للكتاب طرابلس - تونس ، ١٩٩١ م) ، ص . ٣٦٨، ٣٦٩.

١٣- نورثروب فراى، تشريح النقد ص. ٣٦٥. ومقولة «فراى» عن الإيقاع الدلالى فى النثر تتشابه مع تأكيد «كوندراتوف» بأنه فى النثر يعتمد عدد الكلمات المعجمية التى تكون امتزاجاتها الإيقاع على عدد الكلمات الضرورية لنقل المعنى اعتماداً تاماً.

أ.م. كوندراتوف، «نظرية المعلومات والبيوطيقا (علم الشعر) - انتروبيا إيقاع الكلام الروسي» ترجمة : أمينة رشيد وسيد البحراوى ضمن كتاب:**مداخل الشعر - باختين لوتمان، كوندراتوف** (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٦م)، ص. ١٢٢.

١٤- نورثروب فراى ، تشريح النقد ص. ٣٦٦.

١٥- Geoffery N. Leech and Michael H. Short, Style in Fiction - A Linguistic Introduction to English Fictional Prose P. 215, 217.

١٦- Terence Wright, «Rhythm in the Novel,», Modern Language Review (vol. 80 , part 1 , January 1985) , P. 1.

١٧- راجع فى تصور « إ .م. فورستر» للإيقاع / الوزن في القصص ومظاهره ، وكيف أن القصص تتمكن - على غرار الموسيقى - من أن يكون لها شكلها النهائى الذى تقدم بواسطته نوعاً من الجمال، وإن كانت القصص تقدمه بطريقتها الخاصة ، أى عبر الامتداد والتفتح ، ويخفوت الإيقاع واضمحلاله يملأ القصص دهشة ونشاطاً وأملاً :

- إ. م. فورستر، **أركان القصة** ترجمة : كمال عياد جاد (دار الكرنك للنشر والطبع القاهرة ، ١٩٦٠ م) ، ص. ٢٠٣-٢٠٥.

وانظر تعليق Terence Wright على الصفحات الاستكشافية القليلة لـ« فورستر» حول الإيقاع (الروائى) ، وكيف أنه لم يصل إلى أية تعريفات، وأن مشابهاته الموسيقية غامضة. P . 2, 8. Terence Wright, «Rhythm in the Novel ,»

١٨- ر. م ألبيرس ، تاريخ الرواية الحديثة ترجمة جورج سالم (منشورات عويدات بيروت - باريس ط٢ ؛ ١٩٨٢م) ، ص. ٤٦٢، ٤٦٣، وانظر أيضاً فى حديث «ألبيرس» عن محاولة الرواية الاقتراب من الموسيقى أو السيمفونية ص. ١٧٥ ، ١٧٦. ويتابع «أحمد الزعبى» « ألبيرس» فى هذا الفهم مع شئ كثير من التوسع فى المفهوم، حيث يجعل من الإيقاع الروائى مصطلحاً يبتلع كل عناصر الرواية وجزئياتها، ويقول :

إن الإيقاع الروائى يعنى بوضع ومواضع وعناصر البنية الروائية والشكل الروائى والمحتوى الروائى، إنه يعنى بهذه العناصر - الشخصية، الحدث، المكان، الموقف، الحوار.. - من حيث تشكلها ونظامها واتساقها وتحويلها وتواصلها والتقاؤها

وتعارضها وتزامنها ... وكل هذه الأبعاد والمعالم هي التي تشكل بناء روائياً معيناً مختلفاً ...».

-أحمد الزعبي، **في الإيقاع الروائي - نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية** (دار المناهل، بيروت، ط١ ؛ ١٩٩٥م)، ص. ٢٨. ورغم أن الإيقاع يقوم بدور جوهري في البناء الروائي. لكنه مكون واحد ضمن مكونات أخرى عديدة تشكل البنية الروائية، فلا يمكن اختزالها جميعاً في مكون الإيقاع - على نحو ما يفعل « الزعبي ».

-١٩ Terence Wright , «Rhythm in the Novel,» P.15

وانظر في تحديد Wright للإيقاع وأهميته وطريقة دراسته ص. ٢ – ٥، ٨ .

-٢٠ للتعرف على فهم «داكلاس كلوفر» للنماذج في الرواية، و كيف أن «النموذج» يمكن أن يعني: التصميم، أو التكرار المرتب لبعض عناصر التصميم، أو شيئاً واسعاً كالحبكة، أو الجنس الأدبي، أو شيئاً صغيراً جداً مثل بنية الجملة أو أداة التشبيه مثلاً، وللتعرف كذلك على أهمية النماذج في الرواية، وكيف أنها (أي النماذج) تكتسب وجودها وتقوم بوظيفتها عن طريق «التكرار». فالنموذج الذي لا يكرر نفسه ليس نموذجاً ، بل هو فوضى أو لا شئ ؛ للتعرف على فهم «كلوفر» **هذا يمكن الرجوع إلى** :

- داكلاس كلوفر، «الرواية كقصيدة شعرية، » ترجمة الجيلاني **ألكدية مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية** (دراسات سال ، الدار البيضاء ، ع ٥ ، خريف شتاء، ١٩٩١م)، ص. ٣٢ - ٤٤ ، وبخاصة ص. ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧.

-٢١ يفرق البعض بين «الإيقاع» و «النموذج» استناداً إلى أن «النموذج Pattern » إنما يتعلق بوصف العلاقات المكانية / الفضائية Spatial ، في حين أن الإيقاع حركة متضمنة معنى الزمن الذي يحوي تغيراً وتلوناً، انظر في ذلك :

-Terence Wright, «Rhythm in the Novel ,» P.2.

-Alex Preminger and T.V.F. Brogan , The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics P. 1067 .

- إ.م. فورستر، أركان القصة ص. ٢٠٣.

٢٢- للتعرف على المقصود من الحركات السردية (الوقفة، الحذف، المجمل، المشهد) وعلاقات التواتر (التفردى، الترجيعى، التكرارى، الترددى)، وكيف أنها تشكل إيقاع الحكاية - **يمكن الرجوع إلى :**

-جيرار جينيت، خطاب الحكاية الفصل الثانى والثالث، وبخاصة ص. ١٠٧، ١٠٨، ١٢٢ ، ١٣٠-١٣٢، ١٥٥- ١٦٥ .

٢٣- فى الربط بين إيقاع السرد / الحكاية والسرعة السردية المستندة إلى مفهوم الزمن والتكرار (مع التنويعات) - يمكن الرجوع إلى كل من :

Gerald Prince, A Dictionary of Narratology P. 82.

حيث يقول : " الإيقاع Rhythm : نموذج متكرر فى السرعة السردية، وبصفة أكثر عمومية نموذج للتكرار مع التنويعات ... ".

Jean – Yves Tadie, Le Recit Poetique (PUF, Ecritures, 1978) , P. 10 .

إذ يرى أن الإيقاع الذى ينتظم الحكاية (الشعرية) "... يستمد قوته من قوى التكرار وسير الزمن، ابتداء من الكلمات أو الجمل الافتتاحية إلى الصور والأحداث ... ".

- ميشال بوتور، **بحوث فى الرواية الجديدة** ترجمة : فريد أنطونيوس (منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط٢ ؛ ١٩٨٢م)، ص. ١٠١ ، ١٠٢، حيث يظهر نظام للسرعة السردية نتيجة التفاوت الحادث بين زمن الكتابة وبين كل من زمن المغامرة (أى القصة) وزمن القراءة (أى المدة التى تستغرقها عملية القراءة) .

٢٤- Jean Yves Tadie , Le Recit Poetique P. 8.

٢٥- جوليا كريستيفا، علم النص ص. ٨١.

٢٦- تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة ص. ٧٠ .

٢٧- تزفيتان تودوروف، « مقولات السرد الأدبى» ص. ٤٢. وانظر أيضاً ص. ٤٢ - ٤٤ فى حديث «تودوروف» عن أشكال التكرارات، وكيف أنها تتنوع متخذة تسميات عدة - توافق تسميات بعض الصور البلاغية - مثل: الطباق، التدرج، والتوازى (توازى خيوط العقدة - وهى تخص الوحدات الكبرى للسرد، توازى الصيغ التعبيرية - التفاصيل) وعلى نحو ما يؤكد «تودوروف» من أن كل عمل (سردى) فيه ميل



إلى التكرار يرى Miller . J. Hillis أن أية رواية هى نسيج معقد من التكرارات ومن التكرارات، وضمن التكرارات، أو من التكرارات المترابطة فى نمط تسلسلى Chain Fashion مع تكرارات أخرى. ففى كل حالة توجد تكرارات تشيد بنية العمل فى ذاته. ويرى أن التكرارات تنحصر فى نمطين أساسيين ينطلق فى تحديدهما مع مقولة Deleuze Gillis التى تقضى بوجود نظريتين للتكرار: تصور « نيتشه» Nietzsche فى مقابل تصور « أفلاطون » Plato ، ما يبدو متشابهاً هو مختلف وفريد (نيتشه)، وما هو مختلف ومتعدد يتاشبه فى الأصل (أفلاطون). ويتناول Miller تجليات هذين النمطين فى سبع روايات إنجليزية يتابعه « جيكوب لوث » محللاً روايات أخرى :

-J. Hillis, Miller(1982), Fiction and Repetition – Seven English Novels (Harvard University Press, Combridge, Massachusette, 1982), PP. 1-23

-جيكوب لوث، «التكرار وأسلوب السرد الروائى - هاردى، كونراد، فوكنر» ترجمة: عنيد ثنوان رستم **مجلة الثقافة الأجنبية** (وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، س٧، ع٣ ، ١٩٨٧م) .ص. ٩٤ ، ٩٥ .

٢٨- إسفنكا استوافونا، « الموسيقى بوصفها اختلافاً، » ترجمة : عبد العزيز بن عرفة ضمن كتاب : الدال والاستبدال (دار الحوار، اللاذقية، ط١ ؛ ١٩٩٣م)، ص. ١٠٩.

٢٩- ج.م بيرنشتاين، «المرويات الكبرى،» ضمن: **الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور** تحرير: ديفيد وورد ترجمة: سعيد الغانمى (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت ط١ ؛ ١٩٩٩م)، ص. ١٥١.

٣٠- فرانسواز داستور، **هيدجر والسؤال عن الزمان** ترجمة : سامى أدهم (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط١ ؛ ١٩٩٣م) ، ص. ٣٩.

٣١- يمنى طريف الخولى. «إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم،» **ألف - مجلة البلاغة المقارنة** (الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ع ٩ ، ١٩٨٩م)، ص. ٢٢.

٣٢- روى بورتر، «تاريخ الزمان،» كتاب : **فكرة الزمان عبر التاريخ** تحرير: جون جرانت ترجمة : فؤاد كامل (المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت

سلسة عالم المعرفة، ع ١٥٩، ١٩٩٢م)، ص. ٣٠.

٣٣- هانز ميرهوف، **الزمن في الأدب** ترجمة : أسعد رزوق (مؤسسة سجل العرب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة - نيويورك، ١٩٧٢) ، ص. ٢٠.

٣٤- هانز ميرهوف، الزمن فى الأدب ص. ٣٤.

٣٥- تميل أكثر التحليلات العلمية والفلسفية إلى تصور الزمن بوصفه خطاً مستقيماً متصلاً، مطرداً ومتتابعاً، لا رجعة له، ذا بعد واحد، من الماضى إلى الحاضر فالمستقبل فهو - بتعبير «مارتن هيدجر» - استطراد متواصل من توالى الآنات، يمتد ما بين الميلاد والموت، بل إن التوجه صوب - الموت/ المستقبل هو ما يعطى للآنية هدفها كاملاً، مما يجعل من الموت حداً وشرطاً للمشروعات الإنسانية. فالوجود الأصيل صوب - الموت هو الأساس الخفى لتاريخية الآنية - كما يقول «هيدجر» - بمعنى أن الكينونة - من أجل المستقبل هى كيفية كينونة الكينونة التى تتخذ بعدها الزمنى فيها وانطلاقاً منها. فالبقاء - ضمن الاستباق - بالقرب من الكينونة الناجزة - إنما هو امتلاك للزمن لكن من المؤكد أن الحياة ليست مجرد توال لا بنية له من الأحداث المنعزلة، وأن التواصل أو التعاقب ليس مطرداً وفورياً ، بل جدلياً يقبل الانقطاعات والاختلافات. إن الزمن يتصف بالسيلان و الديمومة عبر التتابع والتغير، إضافة إلى أن للزمن أفقاً آخر غير الموت، أى « الاتصال »، ليس فقط بالموجودات الحية، بل بين المعاصرين والسابقين واللاحقين.

راجع في ذلك :

-مارتن هيدجر، «الزمان والوجود،» ترجمة: عبد الهادى مفتاح ضمن كتاب **التقنية - الحقيقة - الوجود** (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١ ؛ ١٩٩٥م)، ص. ١٠٧ وما بعدها.

-مارتن هيدجر، «مفهوم الزمن (١٩٢٤)،» ترجمة : فريق الترجمة والمراجعة فى مركز الإنماء القومى **مجلة العرب و الفكر العالمى** (مركز الإنماء القومى، بيروت ع٤، خريف ١٩٨٨م) ، ص. ٦٢ و ما بعدها.

-غاستون باشلار، جدلية الزمن ص. ٦٧، ١٤٧.

-هانز ميرهوف، الزمن فى الأدب ص. ٢٠ - ٢٤.

-روى بورتر، «تاريخ الزمان،» ص. ١٩.

-يمنى طريف الخولى، «إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم،» ص. ٥٨.

-كيفن فانهوزر، «أسلاف فلسفة ريكور فى : الزمان و السرد ،» و.ج.م. بيرنشتاين، «المرويات الكبرى،»، وديفيد كار (وآخرون)، «ريكور والسرد - ندوة،» ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور ص. ٧٤ - ٧٨، ١٥٠، ٢١٧، ٢١٨.

٣٦- مع بداية القول بالزمان النسبى - بظهور النظرية النسبية عند «آينشتين» - لم يعد بالإمكان النظر إلى المكان والزمان بوصفهما كيانين منفصلين، بل بدأ النظر إلى أبعاد المكان الثلاثة وبعد الزمان بوصفها بنية رباعية الأبعاد تسمى «الزمكان»، أو «المتصل الزمانى - المكانى». ولقد كان «هيرمان مينكوفسكى» (١٨٦٤ - ١٩٠٩ م) هو أول من ناقش خصائص هذه البنية، ولذلك يعرف أحياناً نموذج «المكان - الزمان» القائم على نظرية النسبية الخاصة باسم «مكان مينكوفسكى»، وهذه البنية لا تعنى أن المكان هو قيمة رباعية البعد فعلاً، أو أن الزمان هو إحدى صور المكان، بل كل ما فى الأمر أن نظرية النسبية تعتبر ببساطة أن المكان والزمان يتسمان بتداخل خصائصهما وتشابكهما بحيث لا يمكن وضع نموذجين منفصلين لهما.

وقد انتقلت هذه الفكرة إلى الأدب. فرأى «ميخائيل باختين» فى الزمان والمكان مقولتين أساسيتين لأى عالم متخيل، ودعا المظاهر المحددة الخاصة بالزمان والمكان ضمن كل نوع أدبى مصطلح «الكرنوتوب» Chronotope راجع فى ذلك :

- إيين نيكلسون، «الزمان المتحول،»ضمن كتاب: فكرة الزمان عبر التاريخ ص. ٢٥٦.

- يمنى طريف الخولى، «إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم ،» ص.٥ ، ٥٨.

- ب.س. ديفين، **المفهوم الحديث للمكان والزمان** ترجمة: السيد عطا (الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة، ١٩٩٦م). ص. ٦٢.

- تزفيتان تودوروف، باختين - المبدأ الحوارى ص.١٨٩، ١٩٠.

٣٧- يقترح الباحثون فى السرديات عدة تقسيمات للزمن السردى، أحياناً تختلف التقسيمات والتصنيفات، وكثيراً ما تتفق مع تباين فى المفهوم. فـ«ميشال بوتور»

يتحدث عن : زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة ، قاصداً بالأول زمن القصة أو الأحداث، وبالثانى والثالث المدة التى يتم استغراقها فى كل من الكتابة (بالنسبة للكاتب) والقراءة (بالنسبة للقارئ)، ويتابع «بوتور» فى هذا التقسيم كل من «بورنوف» و«كوليه» وإن قصدا بزمنى الكتابة والقراءة اللحظة الزمنية التى يكتب فيها الروائى (زمن الكاتب وعصره)، واللحظة التى يأخذ فيها القارئ فى معرفة القصة، وهى لحظة تختلف باختلاف القراء وباختلاف عصورهم . و«تودوروف» يتحدث عن: زمن القصة (زمن مسرود أو ممثل)، زمن الكتابة (زمن السرد أو الرواية الزمن المرتبط بطريقة النطق داخل النص)، زمن القراءة (الزمن الضرورى للنص لكى يقرأ)، ويسمى هذه «أزمنة داخلية» Internal times ، إذ إنه يشترط لكى يصبح كل من زمن الكتابة وزمن القراءة عنصراً أدبياً أن يجسده الكاتب داخل النص - فى مقابل «أزمنة خارجية» External Times هى : زمن الكاتب، زمن القارئ الزمن التاريخى، يتعالق معها النص. ويقتصر الأمر عند «جيرار جينيت» **على زمنين**: زمن القصة، زمن الخطاب أو السرد، جاعلاً من الزمن الذى نحتاجه لقراءة الخطاب الذى يستدعيه الحدث القصصى هو الوسيلة المتاحة لدراسة زمن الخطاب وهو تصور يكاد يتطابق مع ما قال به «توما شفسكى» من ضرورة التمييز داخل العمل الأدبى بين «زمان المتن الحكائى» و « زمان الحكى »، فالزمن الأول هو الذى يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه، أما زمن الحكى فهو الوقت الضرورى لقراءة العمل (مدة عرض)، وهذا الزمن الأخير يوازى المفهوم الذى لدنيا عن حجم العمل.. ويرى «سعيد يقطين» أن زمنى الكتابة والقراءة إنما يشكلان ما يسمى بـ «زمن النص» كما يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلالى (الزمن الدلالى)، وهو مستوى زمنى مختلف عن «زمن القصة/ المغامرة»، زمن أحداث القصة فى علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفى)، وعن «زمن الخطاب» الذى تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب فى إطار العلاقة بين الراوى والمروى له.

راجع هذه التقسيمات، ومزيداً من التوضيح لها، وكيف تبناها كثير من السرديين:

- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ص. ١٠١، ١٠٢.

- Oswalcl Ducrot and Tzretan Todorov (1979) «Discursive time,» "Encyelopedia Dictionary of the Sciences of Language" Trans. By Catherine Porter (johns Hopkins University press, Baltimore and London , 1994). P. 319, 320.

- تزفيتان تودوروف، «مقولات السرد الأدبي» ص.٥٧، ٥٨.

- توما شفسكي «نظرية الأغراض،» ص. ١٩٢.

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص. ٧٣، ٧٤، ٧٩، ٨٠.

- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص - السياق (المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - بيروت، ط١ ؛ ١٩٨٩م)، ص. ٤١، ٤٢، ٤٤، ٤٩، ٥١.

٣٨- انظر في حديث «تودوروف» عن شرط « أدبية» كل من زمن الكتابة وزمن القراءة : تزفيتان تودوروف «مقولات السرد الأدبي،» ص.٥٧، ٥٨.

٣٩- انظر حديث DucrotوTodorov عن أزمنة السرد الداخلية والخارجية، وكيف أن علاقاتها تحدد الإشكاليات الزمنية لسرد ما :

O. Ducrot and T. Todorov, Encyclopedia Dictionary of the Sciences of Language P . 319, 320 .

٤٠- يرى « سعيد يقطين » أن زمني الكتابة والقراءة يشكلان مستوى خاصاً يسمى « زمن النص»، على نحو ما يتجسد في العلاقة بين الكاتب والقارئ ، وهو مستوى زمني مختلف عن «زمن القصة» أي زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات، وعن زمن الخطاب الذي يمنح القصة زمنيتها الخاصة في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له، غير أنه يفهم زمني الكتابة والقراءة على أنهما : اللحظة الزمنية التي يقوم فيها الكاتب بالكتابة، وزمن تلقي النص من قبل القارئ؛ هذا التصور راجع إلى مفهوم «يقطين» لكل من الخطاب والنص، فالخطاب مظهر نحوي يتم بواسطته إرسال القصة، ويقف عند حدود الراوي والمروي له، بينما النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من قبل المتلقي، غير أن الخطاب بمظهره النحوي أو التركيبي إنما يعد

عـاملاً منتجـاً لدلالـة الـنص. كمـا أن التفاعـل بـين بنيـات نصية، والتخلـق فـى إطـار بنيات اجتماعية - وثقافية إنما يتخذ من الخطاب مظهراً لتجليه؛ ولعل هذا ما يفسر ترادف مصطلحى الخطاب والنص عند كثير من النقاد . وبخاصة السرديين.

فقد اكتسب مصطلح «الخطـاب» Discourse دلالات شديدة التبـاين، تضيق دلالته فيشير المصطلح إلى طريقة تتـابع الجمل وتآلفهـا فى نظام يشكل منهـا «نصاً» مفرداً وقد تتسع دلالتـه، إذ تتـألف النصوص فى نظـام متتـابع لتشكل «خطاباً» أوسـع، أى تبرز مجموعة كتابات تنتمى إلى تشكل واحد، يتكرر على نحو دال فى التـاريخ، بحيث يغدو الخطـاب جـزءاً مـن التـاريخ. ففـى لحظـة معينـة مـن التـاريخ (بالنسبة لشعب مـا علـى سبيل المثـال) يكـون هنـاك خطـاب معـين. فدلالـة مصطلح «الخطـاب» غير مستقرة، وغير ثابتـة، تتـأرجح مـا بين هذا المفهوم وذاك، تبعاً لتطور الخلفيـات النظرية وتطور الإجـراءات المنهجية - بالتـالى - التى ترادف حينـاً بينـه (أى الخطـاب) وبين مصطلح «النص» (ومصطلحات أخرى قريبة الدلالة كالقول والتلفظ)، وتقابل بينهـا أحياناً أخرى، وتدفع بهـا - أحيانـاً ثالثـة - فى علاقـات تضمن وتداخل، حتى ليصبح الخطاب والتلفظ أعم من النص والقول - على عكس مـا يرى «سعيد يقطين» - حيث القول والنص يفترضان عملية التلفظ والخطاب، كما أن العلاقة بين عـالم النص وعـالم الواقع هى ما يكون انسجام الخطاب.

راجع فيما سبق:

- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائى ص. ٤٩ وما بعدها.
- جـابر عصفور، ملحق، تعريف المصطلحات الأساسية. "فى آخر ترجمته لكتـاب: إديـث كريزويـل، عصـرالبنيوية (الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة، القـاهرة، ط ٣؛ ١٩٩٦م)، ص . ٣٧٩، ٣٨٠.
- محمد عنـانى، **المصطلحات الأدبيـة الحديثـة - دراسـة ومعجـم إنجليـزى - عـربى** (الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٦م)، ص. ١٩ - ٢٢.
- محمد مفتاح، **التشابه والاختلاف - نحو منهاجية شمولية** (المركز الثقافى العربى الدار البيضاء - بيروت، ط١ ؛ ١٩٩٦م)، ص. ٣٤، ٣٥.

٤١- خوسية ماريا بوثويلو إيفانكوس، **نظرية اللغة الأدبية ترجمة** : حامد أبو أحمد (مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢م)، ص. ٢٨٤، ٢٨٥.

٤٢- كانديدو بيريث حاييجو «الفضاء، الزمن - اقتراب سوسيولوجى، » ترجمة محمد أبوالعطا **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مج ١٢ ع ٢، صيف ١٩٩٣م)، ص. ٧١.

٤٣- عبد الملك المرتاض، **في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد** (المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ع ٢٤٠، ديسمبر ١٩٨م)، ص. ٢٣٣.

٤٤- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصى ص. ٧١.

٤٥- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. ٤٦.

٤٦- فى تحليل «جنييت» للعلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية يرى أنها تضم :

- الصلات بين الترتيب الزمنى لتتابع الأحداث فى القصة والترتيب الزمنى (الكاذب) لتنظميها الخطى في الحكاية، حيث زمن الخطاب أحادى / خطى، بينما زمن القصة متعدد، فقد تجرى عدة أحداث فى وقت واحد، ولكن تمثليها في الخطاب يأتى متتابعاً.

- الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث القصصية والمدة الكاذبة (أى طول النص) لروايتها فى الحكاية، أى بين الزمن الذى يفترض أن الأحداث أخذته لحدوثها وحجم النص المكرس لحدوثها، أو بين الزمن الذى من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائى المقدم والزمن اللازم لقراءة الخطاب الذى يستدعيه هذا الفعل.

- صلات التواتر أى العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية، بمعنى عدد المرات التى يظهر فيها الحدث القصصى وعدد المرات الذى يسرد فيها داخل الحكاية/ السرد. انظر فى عرض «جنييت» للعلاقات الممكنة بين زمن القصة وزمن الخطاب / الحكاية/ السرد، **وكيف تابعه في هذا كثير من الباحثين في السرد:**

-جيرار جنييت، خطاب الحكاية ص. ٤٦ وما بعدها.

-خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية ص. ٢٨٦ وما بعدها.

-شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصى ص. ٧٣ وما بعدها.

-تزفيتان تودوروف، الشعرية ص. ٤٧-٥٠.

-والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ص.١٦٤، ١٦٦.

٤٧- جان إيف تاديه، النقد الأدبى فى القرن العشرين ص. ٢٧٥، ٢٧٦.

٤٨- بول ريكور، «الحياة بحثاً عن السرد،» ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور ص. ٥٣.

٤٩- خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية ص . ٢٩٠.

٥٠- ميشيل فوكو، **حفريات المعرفة ترجمة** : سالم يفوت (المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ط٢ ؛ ١٩٨٧م)، ص. ١٥٥.

٥١- ميشيل فوكو، حفريات المعرفة ص.٦. ويؤكد «فوكو» أن تاريخ الفكر والمعارف والفلسفة والأدب يعمل على إبراز وتقصى جميع مظاهر الانفصال من: قطائع. وانشقاقات، وتصدعات – وأشكال جديدة من الوضعية، ومن إعادة التوزيع المباغتة. فوراء الاتصالات الكبرى فى الفكر، وراء التجليات العظمى والمتجانسة لروح أو لعقلية جماعية، وخلف الصيرورة العنيدة لعلم متمسك بأن يوجد وأن يكتمل منذ بدايته وخلف إصرار جنس من الأجناس الأدبية، أو شكل من الأشكال، وفرع معرفى ما من فروع المعرفة، أو نشاط ما من الأنشطة النظرية - ينكب البحث حالياً على رصد عواقب الانقطاعات. ومن أجل تأسيس تاريخ حفرى للخطاب وإنشائه لابد من التخلص من نموذجين لازلنا نرزخ تحت ثقليهما منذ زمن طويل: النموذج التعاقبى الخطى للكلام (وللكتابة فى جانب منها على الأقل)، حيث الحوادث يتلو بعضها البعض الآخر ما لم يكن ثمة توافق أو تطابق، ونموذج الشعور المتدفق تدفقاً يجعل الحاضر لا يلبث على حال، بل يفلت باستمرار فى اتجاه المستقبل دون تذكر للماضى أو التخلى عنه. فالخطاب ممارسة لها أشكالها الخاصة فى التسلسل والتتالى، والتى يحتل فيها مفهوم الانفصال مكانة هامة وكبرى، ذلك المفهوم الذى كانت النظرة التقليدية تلغيه وتسقطه كى يظهر الاتصال. هكذا فإن «فوكو» يقوم بنقد النظريات والفلسفات (فلسفات التاريخ) التى تقصى الانفصالات التى لا تثير- فى رأيه

- مشاكل أكثر مما يطرحه المتطابق والمكرر واللامتقطع / المتصل، وتأتى خطابات «فوكو» نفسها مؤكدة لذلك حيث تمتلئ بالفجوات، والانتقالات السريعة، والتقطعات. حقاً إن «فوكو» قد أعلن فى مؤلفاته الأخيرة أنه قد بالغ فى الحديث عن القطائع التاريخية كرد فعل ضد النظريات التاريخية التقليدية القائلة بالتقدم الخطى، وقام بتعديل آرائه بعد أن اطلع على أعمال مدرسة «فرانكفورت» وغيرها فاعترف بأن النظريات والأفكار والمفاهيم المنبثقة لا تنشأ من العدم، وإنما تكون أصداء وتفاعلاً وتداخلاً، إلا أن هذا لا ينفى أهمية مقولة «الانفصال» عند «فوكو» وغيره من الباحثين. فلا أحد ينكر وجود خلخلات تاريخية كبرى غيرت رؤى الناس للعالم، كما أن الصيرورة التاريخية المتبناه فى الفكر المعاصر مغايرة للنظرية الخطية التقليدية، إذ إنها تتجلى فى التداخل وإعادة التوزيع. فالاتصال جوهر الأشياء والانفصال روحها وحيويتها.

راجع في ذلك :

-ميشيل فوكو، حفريات المعرفة ص. ٦-١٠، ١٥٦، ١٦٠.

-هيدن وايت، «ميشيل فوكو، » ضمن كتاب : **البنيوية وما بعدها - من ليفى شتراوس إلى دريدا** تحرير: جون ستروك ترجمة : محمد عصفور (المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٠٦، ١٩٩٦م)، ص. ١١٣ - ١٥٦ ، وبخاصة ص. ١١٣، ١١٨.

-محمد مفتاح، التشابه والاختلاف ص. ٢٢ ، ٢٣.

-...........**المفاهيم معالم - نحو تأويل واقعى** (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٩م)، ص. ١٢٩- ١٣٢. ويعرض «محمد مفتاح» موقف «ميشيل فوكو» أثناء رصده لاتجاهات الاتصال والانفصال في العلوم الاجتماعية والإنسانية (١-اتجاه القطيعة المطلقة، ٢- اتجاه التوسط أو الاتجاه المتأرجح، ٣- اتجاه التمازج أو الاتصال المتطور).

٥٢- أ.أ.مندلاو، **الزمن و الرواية ترجمة** : بكر عباس (دار صادر، بيروت ، ط١؛ ١٩٩٧ م)، ص. ١٤.

٥٣- توقف عدد من النقاد عند «البداية» و «الافتتاحية» في النص الأدبي، ولكل منهم منظوره الخاص، فـ«ياسين النصير» يتوقف عند مصطلح «الاستهلال»، محدداً له لغة بنية، وظيفة، حجماً، عارضاً له في الآداب القديمة والحديثة. ويعقد فصلاً لـ «بنية الاستهلال السردي الروائي»، ويرى أن لها عدة أنواع أهمها: الاستهلال الموسع المتعدد الأصوات، المحوري البنية، متوقفاً بشكل خاص عند مقومات الاستهلال في الرواية الحديثة. أما «صبري حافظ» فيتأمل البدايات ووظيفتها في النص القصصي، ملتفتاً إلى العلاقات التي تربط البداية القصصية - أو «المدخل اللغوي» كما يسميها تمييزاً للبداية الأم عن بدايات الفصول - بالعمل ككل من ناحية، ببدايات الفصول من ناحية أخرى، ويبين كيف أن هذه العلاقات تلعب دوراً في صياغة خرائط مستويات المعنى المتراكبة في العمل ككل، وفي تأسيس خريطة علاقات الشخصيات بعضها بالبعض الآخر. ويدرس «صدوق نور الدين» البداية في النص الروائي، فيتعرض لمفهوم البدايات ووظيفتها وأنماطها، وعلاقة البداية بالصوت السردي، وبالزمن، وبالمكان. وتناقش «سيزا قاسم» افتتاحيات ثلاثية «نجيب محفوظ»، مع مقارنتها بافتتاحيات الرواية الواقعية وبدايات روايات - تيار الوعي.

راجع فيما سبق :

-ياسين النصير، **الاستهلال- فن البدايات في النص الأدبي**(الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية، ع ٧٥،يونيو ١٩٩٨م)،بخاصة ص. ١٧٨- ٢٠٩.

-صبري حافظ . «البدايات ووظيفتها في النص القصصي،» **مجلة الكرمل** (مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع ٢١/ ٢٢، ١٩٨٦م)، ص. ١٤١- ١٧٥، وبخاصة ص. ١٦٤، ١٦٥، ١٧١، ١٧٥.

-صدوق نور الدين، **البداية في النص الروائي** (دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ط١؛ ١٩٩٤)، وبخاصة ص. ١٩، ٥٦ وما بعدها.

-سيزا قاسم، **بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٤م)، ص. ٣٠ - ٣٧.

٥٤ David. Lodge (1992), The Art of Fiction (Pengum Books, U.S.A, 1994). P.5.

٥٥- استعارت الدراسة فى التعرف على أزمنة الفعل العربى النحوية، وأنواع الضمائم والقرائن – وخاصة قرائن الجهة – التى تحدد الدلالة الزمنية للفعل؛ استعانت بمن تناول « زمن الفعل » من اللغويين والباحثين، وخاصة:

-تمام حسان، **اللغة العربية – معناها ومبناها** (الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط٢؛ ١٩٧٩م) ، ص. ٢٤٠ - ٢٦٠.

-مالك يوسف المطلبى، **الزمن واللغة** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م).

٥٦- **رامة والتنين**، ص. ١٢٤-١٢٨، ١٦٧-١٧٤، ٢٨٩-٢٩٦، ٣٢٧-٣٣٠، ٣٣٩-٣٤٣، **الزمن الآخر** ص. ٥٧ -٦١، ١٣٢-١٤٩، ١٦٨-١٧٨، ٢٦٧-٢٧٤، ٣٣٥-٣٤٨، **يقين العطش** ص. ١٢١-١٢٥ ٨٥ -٢١٥- موزعة كالتالى: ٨٥ -٩٢، ١١٣-١١٥، ١٤٥-١٥٠، ١٥٢- ١٥٩، ٢٠٨-٢١٥.

٥٧- يرى « جيرار جينيت » أن كل مفارقة زمنية تشكل بالقياس إلى الحكاية التي تندرج فيها وتنضاف إليها - حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى، فـ «الحكاية الأولى» هى المستوى الزمنى للحكاية الذى بالقياس إليه تحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك ويمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب - فى الماضى أو فى المستقبل - بعيداً ، كثيراً أو قليلاً عن اللحظة «الحاضرة» (أى عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلى المكان للمفارقة الزمنية، وتسمى هذه المسافة الزمنية «مدى» المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضاً مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً، وهو ما يسمى «سعة» المفارقة، وتنقسم الفئتان الكبيرتان للمفارقات الزمنية-أى «الاسترجاعات» و «الاستباقات»إلى عدة أقسام بحسب مداها وسعتها فالاسترجاعات – وهى كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التى نحن فيها من القصة تنقسم إلى: خارجية وداخلية، تبعاً لوقوع نقطة مداها خارج الحقل الزمنى للحكاية الأولى أو داخله. والاسترجاعات الخارجية لكونها خارجية- لا تتداخل مع الحكاية الأولى، ووظيفتها الوحيدة هى إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص

ما يتم استرجاعه، أما الاسترجاعات الداخلية فتنطوي - لتضمن حقلها الزمني في الحقل الزمني للحكاية- على كثير من التدخل، ومن الاسترجاعات الداخلية ما يسمى «غيرية القصة» وهي تلك التي تتناول مضموناً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى ومنها ما يسمى «مثلية القصة»، وهي التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، وهي فئتان: استرجاعات «تكميلية» أو «إحالات» تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد - بعد فوات الأوان - فجوة سابقة للحكاية واسترجاعات «تكرارية» أو «تذكيرات» وهي بمثابة تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص، وتأتي لتعدل - بعد فوات الأوان - دلالة الأحداث الماضية؛ وإلى جانب الاسترجاعات الخارجية والداخلية يوجد قسم آخر يسمى الاسترجاعات «المختلطة»، تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها وخاصية السعة من شأنها- أيضاً- أن تقسم الاسترجاعات إلى : استرجاعات (جزئية) وهي استعادات تنتهي بحذف دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى واسترجاعات كاملة تتصل بالحكاية الأولى دون أي فصل بين مقطعي القصة؛ هذا عن الاسترجاعات وأقسامها، أما عن الاستباقات - وهي كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدماً- فهي تنقسم - كالاسترجاعات - إلى استباقات خارجية، وظيفتها ختامية، تصلح لتدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية واستباقات داخلية منها «غيرية القصة» و «مثلية القصة»، والفئة الأخيرة من شأنها أن تسد مقدماً ثغرة اللاحق (استباقات «تكميلية»)، أو ترجع مقدماً إلى حدث سيروى في حينه بالتفصيل؛ فتقوم - بذلك - بدور الإعلان (استباقات «تكرارية»)؛ هذا بالإضافة إلى استباقات «مختلطة»، كما تنقسم الاستباقات - طبقاً لسعتها - إلى «كاملة» و «جزئية». وأخيراً لا تنحصر المفارقات الزمنية في الاسترجاعات والاستباقات، بل تشمل أشكالاً أخرى أكثر تعقيداً: استباقات من الدرجة الثانية (أي استباقات على استباقات)، استباقات على استرجاعات، استرجاعات على استباقات.

راجع في تفصيل الأقسام السابقة، والأمثلة الموضحة لها:

- «جيرار جينيت»، خطاب الحكاية ص. ٥١، ٥٨-٩١.

٥٨- رامة والتنين ص. ١٤٩، ١٨٢، ١٩٣. الزمن الآخر ص. ١٩. يقين العطش ص. ١١٠.

٥٩- الزمن الآخر ص. ٣١٤، ٣٦١ . يقين العطش ص. ١٠١ .

٦٠- رامة والتنين ص. ١٦١. يقين العطش ص. ١٠٩ ، ١١٠ .

٦١- رامة والتنين ص. ٢٨٥ ، ٢٨٧. الزمن الآخر ص. ٢٩٧ ، ٢٩٨. يقين العطش ص. ١٦٢، ١٨٠.

٦٢- رامة والتنين ص. ٢٢٤ ، ٢٢٥ . الزمن الآخر ص. ١٤٤ ، ١٦١ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦.

٦٣- رامة والتنين ص. ١٥ . الزمن الآخر ص. ٣١٥.

٦٤- الزمن الآخر ص. ١٦٩. ١٧٦ . ٤٠٥ . يقين العطش ص. ٢٧٢.

٦٥- رامة والتنين ص. ٢٠٢.

٦٦- رامة والتنين ص. ٢٢٤ . الزمن الآخر ص. ٢٧٦ -٢٧٧.

٦٧- رامة والتنين ص. ١٥٣ . ٣٢٧ . الزمن الآخر ص. ٣٩٤.

٦٨- رامة والتنين ص . ١٩٤ . ٣٢٢. الزمن الآخر ص. ٢٣٦.

٦٩- الزمن الآخر ص. ٢٩ ، ١٩٤.

٧٠- رامة والتنين ص. ٩، ١٠، ١٥، ٤٣، ٥٦، ٦٢، ٦٤، ٦٥، ١٠٣، ١٢٢، ١٤٢، ١٦٦، ١٨٥، ١٨٧، ٢٠٥، ٢٣٢، ٢٦٢ ، ٣٠٠ ، ٣٢٧ . الزمن الآخر ص. ٥٥، ٩٣، ١٩٣، ٢٠٢، ٢٣٣، ٢٤١، ٢٨٢، ٣٠٣ ، ٣٠٦، ٣١٢، ٣٥٦، ٣٨٧ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨، يقين العطش ص. ٤٩، ٧٢، ٧٩، ١٢٦، ١٧٨، ١٩١، ٢٢٧، ٢٣٤.

٧١- رامة والتنين ص. ٣٤، ٩٤، ١٢٤، ٢٤١، الزمن الآخر ص. ٢٩، ١٩٥، ٢٠٨، ٣٢٥، يقين العطش ص. ١٨، ٨٤، ١٠١، ١١٠، ١٦٢، ١٧٥، ٢١٢، ٢٣٠.

٧٢- رامة والتنين ص. ٣٤،٧٥،٧٦،٣٤١.. الزمن الآخر ص. ١٤، ٢٩، ٣٦، ٥٨، ٧٠، ٨٩، ٢١٠، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٣٦، ٢٦٨، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٦٥، ٣٦٩، ٣٧٥، ٣٨٨، ٤١٢، يقين العطش ص. ٢٨، ٧٤، ١٣٢، ١٤٤، ١٨٧، ٢١٥، ٢٥٥، ٢٨٩.

٧٣- رامة والتنين ص.٢٤، ٣٤، ٦٣، ٩٣، ١٢١، ١٩٤، ٢١٥، ٢٢٧، ٢٩١، ٣١٦، ٣٢٦، ٣٣٥، الزمن الآخر ص. ١١، ١٤، ٤٣، ٦٤، ١١٢، ٢٤٠، ٢٧٤، ٣٨٧، ٤٣٧، ٤٤٣، ٤٥٣، ٤٥٨، يقين العطش ص. ٤٠، ٩٢ .

٧٤- يقين العطش ص. ١٥٧ ، ٢٨٨.

٧٥- رامة والتنين ص. ٣٤ ، ٧٤ ، ١٢٠ ، ١٥١ ، ١٧٤، ١٨٧، ٢٢٣، ٢٧٣، ٢٨٢، ٣١٣. الزمن الآخر ص. ٥٤، ٥٥، ٥٧، ٧٠، ١٧٧، ٢١٠، ٢٣٢، ٣٢٤، ٣٨٨، ٤١٤، ٤٥٤. يقين العطش ص. ١٦، ١٧، ٢٢، ٤٠، ٥٠ ، ٥٥، ١٤٤.

٧٦- رامة والتنين ص. ٧٤، ١٠٢، ١٢٠، ١٥١، ١٦١، ١٧٤، ٢٨٢، ٢٨٩. الزمن الآخر ص. ٥٥، ١٤٩، ٢١٢، ٢٤١، ٢٩٧، ٤٥٤. يقين العطش ص. ١٨٢، ١٩٩.

٧٧- رامة والتنين ص. ١٨٠، ٢٢٣، ٢٧٣، ٢٧٦، ٢٨٩، ٣١٣. الزمن الآخر ص. ١١١، ١٧٧. يقين العطش ص. ٥٢، ١٨١، ٢٦٠.

٧٨- رامة والتنين ص. ٥٤، ١٨٧. يقين العطش ص. ١٩١، ٢٥٦.

٧٩- رامة والتنين ص. ٧٤، ٢٤٨. الزمن الآخر ص. ٢٩٨، ٣٠٧، ٣٨٨، ٤٥٨. يقين العطش ص. ١٧، ١٠٤، ٢٣٠.

٨٠- رامة والتنين ص. ١٦٢. الزمن الآخر ص. ١١، ٤٦، ٢٣٢.

٨١- رامة والتنين ص. ١٦٢، ٢٣٩، ٢٤٧، ٣١٢. الزمن الآخر ص. ٩١، ٩٤، ١٨٩، ٢٥٠، ٢٨٣، ٢٩٧، ٣٩٩، ٤١٠، ٤٣٤، ٤٣٥. يقين العطش ص. ٢٢، ٦٥، ١٠٧، ١٩٨، ٢٦٠.

٨٢- الزمن الآخر ص. ٢١١.

٨٣- رامة والتنين ص. ١٦٢، ٢٣٦. يقين العطش ص. ٩٢، ٩٣.

٨٤- رامة والتنين ص. ٢٧٧.

٨٥- الزمن الآخر ص. ٦٥، ٢٧٤. يقين العطش ص. ٤٠.

٨٦- الزمن الآخر ص. ٩٥.

٨٧- الزمن الآخر ص. ١٤٥.

٨٨- رامة والتنين ص. ٥٦.

٨٩- رامة والتنين ص. ٦٣.

٩٠- رامة والتنين ص. ٦٥.

٩١- رامة والتنين ص. ٢٧٦، ٢٩١، ٣٣٥. الزمن الآخر ص. ١٤٥.

٩٢- رامة والتنين ص. ٢٨٤، ٢٨٨.

٩٣- الزمن الآخر ص. ١٠٩.

٩٤- الزمن الآخر ص. ٧٦.

٩٥- الزمن الآخر ص. ٢٩٩. يقين العطش ص. ١٦، ١٠٤، ١٧٩، ١٩١.

٩٦- رامة والتنين ص. ٩٩.

٩٧- رامة والتنين ص. ٢٤٧.

٩٨- رامة والتنين ص. ٢٣٣، ٢٣٩.

٩٩- عبد السلام بنعبد العالي، **ميتولوجيا الواقع** (دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٩م)، ص. ٣٦.

١٠٠- جيل دولوز، **الصورة - الزمن** ترجمة: حسن عودة (منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٩م)، ص. ١٣٥.

١٠١- تيودور زيولكوفسكي، **أبعاد الرواية الحديثة - نصوص ألمانية وقرائن أوربية** ترجمة: إحسان عباس وبكر عباس (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١؛ ١٩٩٤م) ، ص. ٢٣٧.

١٠٢- ميشيل فوكو ، حفريات المعرفة ص. ١٣٢.

١٠٣- رامة والتنين ص. ٤٨، ٥٦، ٧٩، ١٠٧، ١٤٢، ٢٢٣، ٢٣٤، ٢٤١. الزمن الآخر ص. ١٩١، ٢٢٤، ٢٩٨، ٣٩٨. يقين العطش ص. ١٦٢، ١٨٠.

١٠٤- عبد السلام بنعبد العالي، ميتولوجيا الواقع ص. ١٠٦. ومن الجدير بالذكر أن نظرية «العود الأبدى» سيطرت على «نيتشه» . (١٨٤٤-١٩٠٠) وغدت حجر الزاوية فى فلسفته، وقد بحث هذه الفكرة، لا باعتبارها أمراً ممكناً، بل أمراً مؤكداً، وبوصفها قانوناً للكون. فكل شئ يمضى. كل شئ يعود، وتدور إلى الأبد عجلة الوجود، الأشياء كلها تعود فى خلود، ونحن أنفسنا كنا بالفعل مرات لا حصر لها، ومعنا كل الأشياء. ففى نظرية العود الأبدى يعود العالم بأثره، تتكرر الحياة ذاتها حتى أدق التفاصيل

وقد اتخذ «نيتشه» هذه النظرية دفاعاً فى مواجهة الموت والفناء والتغير الدائم، ورغبة فى تخليد الوجود الزائل للإنسان المتناهى.

راجع فى ذلك:

-جاك شورون، **الموت في الفكر الغربى** ترجمة: كامل يوسف حسين (المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع٧٦ ، ١٩٨٤م)، الفصل الثانى والعشرون (نيتشه: مذهب العود الأبدى)، ص. ٢١٢- ٢٢٠.

١٠٥- ساندرا ناداف، «الزمن السحرى وجماليات التكرار» ترجمة: محمد يحيى **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٣، ع١، ربيع ١٩٩٤م)، ص. ٩١. وانظر أيضاً ص. ٨١، ٨٧ ، حيث التأكيد على أن القص (التكرارى) ينفى الاحساس بالنهاية، ويتطلع إلى آفاق اللازمان والخلود والخروج من إسار البداية والنهاية .

١٠٦- رامة والتنين ص. ٣٤ ،٩٦.

١٠٧- رامة والتنين ص. ١٢١ ، ٢٠٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، الزمن الآخر ص. ١٤

١٠٨- رامة والتنين ص. ٦٠ ، ٦١ ،١٣٧، الزمن الأخر ص.١١١

١٠٩- رامة والتنين ص. ٧٢ ، ٧٣ ، ١٧٥ ، ٢٧٧

١١٠- رامة والتنين ص. ٩٣ ، ٢٩١

١١١- رامة والتنين ص. ١٤٩ ، ١٨٢ ، ١٩١ – ١٩٣ ، ٢١٦ ، ٢٣٨، ٢٤٨ ، ٢٩٠ يقين العطش ص. ١١٠

١١٢- رامة والتنين ص. ١٦١ يقين العطش ص. ١٠٩ ، ١١٠.

١١٣- رامة والتنين ص. ١٦١ ، ١٩٧ يقين العطش ص. ١١١.

١١٤- رامة والتنين ص.٢٠٩ يقين العطش ص. ١٠١ ، ١٩٧ ، ١٩٨.

١١٥- رامة والتنين ص.٢١٥ . الزمن الآخر ص. ٤٥٧.

١١٦- رامة والتنين ص.١٤٤ ، ٢٢٩ ، ٢٣٣ . الزمن الآخر ص. ٢٢٦ ، ٢٢٧.

١١٧- رامة والتنين ص.٢٣٢ ، ٢٣٣. يقين العطش ص. ٤٧.

١١٨- رامة والتنين ص.٢٥٣ ، ٢٥٤. الزمن الآخر ص. ٢١٠.

١١٩- رامة والتنين ص.٢٦٧ - ٢٧١ . الزمن الآخر ص. ٢٩.

١٢٠- رامة والتنين ص. ٣١٤ ، ٣٢٢ . الزمن الآخر ص. ٣٢.

١٢١- رامة والتنين ص.٢٧٩. الزمن الآخر ص. ١٠٩.

١٢٢- رامة والتنين ص.١٥. الزمن الآخر ص. ٣١٥.

١٢٣- رامة والتنين ص. ٧٠ . الزمن الآخر ص. ٣٦٨.

١٢٤- رامة والتنين ص. ٣٠٥، الزمن الآخر ص. ٤١٣ ، ٤١٤.

١٢٥- رامة والتنين ص. ٢٩٥،٢٩٦، الزمن الآخر ص.٦٧، ٣٠٦ ، ٤١٢.

١٢٦- الزمن الآخر ص. ٧٠ ، ٩١ ، ١٤٦ ، ٢١٦ . يقين العطش. ص. ٥٤.

١٢٧- الزمن الآخر ص. ١٢٤ ، ١٦٦، ٢٠٢ ، ٣٢٥.

١٢٨- الزمن الآخر ص. ٢٣٦ ، ٢٦٨.

١٢٩- الزمن الآخر ص. ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٣٦٩ ، ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٤٤.

١٣٠- الزمن الآخر ص. ٢٩٠. يقين العطش ص. ٧٤ ، ٧٥.

١٣١- الزمن الآخر ص. ١٣٢- ١٤٩ ، ٤١٣ . يقين العطش ص. ١٠٩.

١٣٢- الزمن الآخر ص. ٤٥٤، يقين العطش ص. ١٩٧.

١٣٣- الزمن الآخر ص. ٤٠٥ يقين العطش ص. ٢٧٢.

١٣٤- يقين العطش ص. ٤١ – ٤٨ ، ١٠٧ ، ٢٨٦.

١٣٥- يقين العطش ص. ٥٠ ، ٧٢.

١٣٦- يقين العطش ص. ٢٣٩ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩.

١٣٧- الزمن الأخر ص. ٣٨٧.

١٣٨- يقين العطش ص. ٢٦ ، ٢٧.

١٣٩- رامة والتنين ص. ١٣٥.

١٤٠- رامة والتنين ص.٢٢٠.

١٤١- الزمن الآخر ص. ٢٣.

١٤٢- الزمن الآخر ص.٢٩ ، ٣٧.

١٤٣- رامة والتنين ص.٨٤ . الزمن الآخر ص. ٢٣٧. يقين العطش ص. ٢٨.

١٤٤- رامة والتنين ص.١٥٧ . الزمن الآخر ص.٣٨٤ ، ٣٨٥. يقين العطش ص. ١٤٤.

١٤٥- الزمن الآخر ص. ٧٠ ، ٤١٢، يقين العطش ص. ٧٣.

١٤٦- تزفيتان تودوروف، « مقولات السرد الأدبى » ص. ٤٤.

١٤٧- رامة والتنين ص.١٠٢ ، ٢٢٢ . الزمن الآخر ص. ٣٠٤.

١٤٨- جيمز آر بينيت، «التكرار فى الحبكة : الموضوع و تنوع الأحداث الطويلة،» ترجمة: سعد قاسم الأسدى **مجلة الثقافة الأجنبية** (دائرة الشئون الثقافية والنشر بغداد س٩، ع٤، ١٩٨٩م)، ص. ٧٢.

١٤٩- رامة والتنين ص.١٢٠، ١٢٣.

١٥٠- رامة والتنين ص.١٥١ ، ١٥٢ ، ٢٠٠.

١٥١- رامة والتنين ص.٧٦ . الزمن الآخر ص. ٣٥٦.

١٥٢- رامة والتنين ص. ٥١ ، ٧٦.

١٥٣- رامة والتنين ص.١٠٣ ، ١٥٦ ، ١٦٦. يقين العطش ص. ٢٣.

١٥٤- رامة والتنين ص.١٣٨ ، ٢٠٩.

١٥٥- الزمن الآخر ص. ٣٠٤ ، ٤١٩ . يقين العطش ص. ٢٩ ، ٧٥.

١٥٦- رامة والتنين ص.١٦١ ، ١٨٧.

١٥٧- رامة والتنين ص. ٢٨٨.

١٥٨- الزمن الآخر ص. ٢٧ ، ٢٨ ، ٧١ ، ٢٠٢ . يقين العطش ص. ٢٣ ، ٢٤.

١٥٩- الزمن الآخر ص. ١٥٣ ، ٢٢٤ ، ٣٣٥.

١٦٠- الزمن الآخر ص. ١١ ، ٥٥ ، ١٦٦ ، ٣٨٧ ، ٤٤٣ ، ٤٥٤.

١٦١- رامة والتنين ص.٢٧٧. الزمن الآخر ص. ٣١٢ . يقين العطش ص. ١٢٦.

١٦٢- رامة والتنين ص.٥، ١٢، ٢٠، ٢٧، ٣٤، ١٠٠، ١٩١، ٣٣٢. الزمن الآخر ص. ٢١، ٢٥، ٤٥٨.

١٦٣- رامة والتنين ص.٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٥٣. الزمن الآخر ص. ٢٨٢.

١٦٤- والترج. أونج، **الشفاهية والكتابية** ترجمة: حسن البنا عز الدين (المجلس الوطنى للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع ١٨٢، ١٩٩٤)، ص. ١٤٨ . و يؤكد المؤلف نفسه أنه لا يمكن التخلص من طبيعة صوت الحدث الكلامى الذى ينطلق نحو داخلة المتكلم فضلاً عن داخلة المستمع. كما أن «داخلية» الصوت

الإنسـانى، المتحققـة بصـدور الصـوت عـن داخـل الكـائن الإنسـانى؛ هـذه الداخليـة لا تكتمل إلا بأن يحمل الصوت خارجاً أيضاً. انظر فى ذلك :

-والترج. أونج، «جدل المعادل السمعى والمعـادل الموضوعى فى النقد الأدبى،» ترجمة : حسن البنا عز الدين **مجلة فصـول** (الهيئة المصرية العامة للكتـاب، القـاهرة، مـج١٠ ، ع ١/٢ ، يوليو/ أغسطس ١٩٩١م)، ص. ٢٢٨ – ٢٣٨، وبخاصة ص. ٢٣١، ٢٣٣.

١٦٥- رامة والتنين ص.٦٩.

١٦٦- الزمن الآخر ص. ٥٥ ، ٥٦.

١٦٧- الزمن الآخر ص. ٢٧٨، ٣٥٨.

١٦٨- يعد الخـط والشكل الطبـاعى تمثـيلاً مـن مستوى ثـان للمعطيـات اللغويـة، فهمـا ممـا يقدمـه الـنص فـى اشـتغاله الفضـائى، إلى جانـب الأشـكال الهندسـية والرسـوم، ويـتم النظـر إليهمـا بوصـفهما مكـونين أساسـيين للـنص كتركيـب علامـى، هـذه النظـرة التـى تقـود إلى قضـية القيمـة التعبيريـة الذاتيـة كمـا تناولتهـا الدراسـات بالنسـبة للعنصـر الصـوتى، منقسـمة فـى ذلـك بـين قـول بالاعتباطيـة و قـول بالقصـدية «ففـى حالـة الاعتبـاط لا يتجـاوز الدليل الخطى أو الطبـاعى مجـرد كونـه دليلاً على دليـل آخـر يمثلـه العنصـر الصـوتى، وفـى حالـة القـول بالقصـدية ينظـر إلى الـدليل الخطـى أو الطبـاعى فى أبعادهما الهندسية، وحجمهما، وموقعهما من الفضـاء الذى يحتويهمـا، على أسـاس قابليتهما لاستثمار تأويلى يتغيا حمولتهمـا الرمزيـة، وهكذا يكـون مـدلول الـدال الخطـى هو هذه المجموعة من العناصر التى لا تحيل على شئ آخر سوى نفسها. وفيمـا يتعلـق بـالحرف، فـإن إدراك خصائصـه الشكلية إنمـا تتحـدد بوضـع معـين للتلقـى يسـتدعى مشاركة الجسد، أى إن المرتكز الذى تستند عليه القيمة التمييزية للحروف ولأجزائها هو موقع وهيئة الجسد المتلقى، التى تعتبر فى الوقت نفسه مرجعيـة للشكل الذى يـتم رصـده علـى فضـاء معـين، وبنـاء علـى هـذا فالفضـاء الـذى يمكـن التحـدث عنـه هنـا هـو الفضـاء (الصـورى)، ولـيس الفضـاء الخطـى أو الـنص، الفضـاء الصـورى الـذي يسـتدعى مرجعيـة فـى موقـع المتلقـى، و مشـاركة تؤشـر عليهـا مـدة التلقـى البطيئـة التـى تعـرض المسح البصرى السريع من أجل امتلاك الشكل، لا امتلاك العلاقات.

راجع فى هذا :

-محمد الماكرى، **الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتى** (المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١ ؛ ١٩٩١م). ص. ٧١-١١٤، وبخاصة ص.٧١،٨٨، ١٠٦- ١٠٩، ١١٢، ١١٣.

-١٦٩ تحتل حروف اللغة عند المتصوفة مكانة هامة، وتكتسب دلالات رمزية عديدة. ولا شك أن الغموض الذي أحاط بتفسير معنى الحروف المقطعة فى أوائل سور القرآن ساهم فى فتح باب من التأمل واسع وعميق لاستبطان مغزى هذه الحروف ودلالاتها. وقد شاركهم الشيعة فى هذا الأمر، فقد اعتبروا الحروف رموزاً لسلسة الأئمة والحجج. وقد أفاد المتصوفة بعامة- و «ابن عربى» خاصة - من جهود من يطلق عليهم «ابن خلدون». أهل السحر والطلسمات، خاصة ما يرتبط بفهمهم لتأثير الحروف فى عالم الطبيعة وفى الأفلاك، بناء على القوة العددية الخاصة للحروف، وبناء على طبائعها التي تتماثل مع العناصر الطبيعية. وقد قدم «ابن عربى» تصوراً للحروف يشمل الكون كله وجودياً ومعرفياً فى الوقت نفسه، ملتفتاً إلى قيمة الحرف الصوتية، وشكل كتابته، وقابليته للاتصال القبلى أو البعدى. فالموازاة كائنة بين الأسماء الإلهية ومراتب الوجود وحروف اللغة، ثمانية وعشرون اسماً توازى ثمانى وعشرين مرتبة وجودية، توازى بدورها ثمانية وعشرين حرفاً هى حروف اللغة، وهذه كلها تتوازى مع منازل القمر الثمانى والعشرين. ولكن هذه الحروف التى تتوازى مع مراتب الوجود والأسماء الإلهية ليست هى حروف لغتنا الإنسانية، بل هى أرواح وملائكة تسمى بأسماء هذه الحروف التى نعرفها، وهذه الحروف الملائكة الأرواح هى التى تحفظ هذه الأسماء الإلهية، وتحفظ مراتب الوجود المرتبطة بها، أما حروف لغتنا البشرية المنطوقة والمكتوبة فهى تمثل أجساد هذه الحروف الأرواح وصورها الظاهرة، وحين يريد الصوفى أن يؤثر فى مرتبة وجودية يستدعى صورة الحرف فى خياله، وهذه تستدعى بدورها روح الحرف والاسم الإلهى الذى يحفظه روح هذا الحرف. إن فى هذا طرازاً جديداً من الرمزية الحرفية، إذ تتسم بالثراء والتنوع، فالدلالة الرمزية- هنا- دلالة متحركة متوترة، ليست دلالة ثابتة ذات بعد واحد، دلالة تصور التوتر القائم فى

بنيه الوجود نفسه، فتوتر المرموز إليه أو حركيته الدائمة تنتقل إلي الرمز الدال، هذا التوتر أو الدوار الميتافيزيقى هو ما يصاحب كل رمزية عميقة.
راجع فى ذلك :
- نصر حامد أبو زيد، **فلسفة التأويل - دارسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربى** (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط ٣؛ ١٩٩٦م)، ص.٢٩٧-٣٥٩ وبخاصة ص .٢٩٧، ٢٩٨، ٣٠١، ٣٠٣، ٣٣٥. حسن طلب، «ولكم فى القصص حياة - قراءة فى تجليات المقدس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ١٢، ع٣، خريف ١٩٩٣م) ص.٣٨-٥٥، وبخاصة ص. ٤١، ٤٣، ٤٥.

-١٧٠ تعد قضية العلاقة بين الصوت والمعنى (الدال والمدلول) من أبرز القضايا المثارة فى الفكر اللسانى والنقدى والسيميائى، وجوهر هذه القضية هو الارتباط الاعتباطى أو الضرورى بين الصوت والمعنى، فـ « فردينان دى سوسير» يرى أن الدال اعتباطى بالنسبة للمدلول، فمدلول الكلمة لا يرتبط بأية علاقة داخلية بسلسلة الفونيمات التى تكون بمثابة دال الكلمة، يؤكد هذا اختلاف اللغات فيما بينها، وتغير مدلولات الكلمات بمرور الزمن، أى يمكن للمدلول أن يكون ممثلاً بوساطة أية فونيمات أخرى؛ بينما يعكس « رومان ياكبسون » أطروحة « دى سوسير » ويرى أن الارتباط بين سلسلة الفونيمات والمعنى هو ارتباط ضرورى، لكنه ارتباط يقوم على تجاور، أى على علاقة خارجية، أما ما يظهر من ارتباط يقوم على تشابه معين (أى يقوم على علاقة داخلية) فهو ارتباط عرضى فقط، يظهر فى مجموعة محدودة من الكلمات؛ رغم هذا الاختلاف يتفق «دى سوسير» و «ياكبسون» فى الوظيفية التمييزية الفونيم فالقيمة اللغوية لأى فونيم إنما تكمن فقط فى قوته فى تمييز الكلمة المتضمنة لهذا الفونيم من أى من الكلمات - المتشابهة في جوانبها الأخرى كافة - التى تتضمن فونيماً ما آخر.
ويؤكد « ياكبسون » أن هناك سعياً لردم الفجوة بين الصوت والمعنى/ الدلالة، حيث تثير حميمية الارتباط بين أصوات كلمة ما ومعناها- لدى المتكلمين - رغبة فى أن

يضيفوا علاقة داخلية إلى العلاقة الخارجية - التشابه إلى التجاور - لكى يكملوا المدلول عبر صورة أولية.

وبسبب قوانين علم النفس العصبى للحس المتزامن تستطيع المقابلات الصوتية ذاتها أن تثير علاقات بإحساسات موسيقية ولونية وشمية ولمسية وغيرها من الإحساسات؛ هذه «الرمزية الصوتية » Sound Symbolism تصبح - فى اللغة الأدبية - عاملاً فعلياً، وتبدع نوعاً مكملاً للمدلول. ويمكن لتراكم أعلى من التواتر لطائفة ما من الفونيمات، أو تجميعاً متبايناً لطائفتين متعارضتين أن يلعب دور « تيار خفى للدلالة» - بتعبير «بو» .

وانسجاماً مع نظرة « ياكبسون » يؤكد « أ. ف. تشيتشرين » أنه يجب أن نعترف بضرورة تبيان الرابطة بين معنى الكلمة وشكلها الصوتى. فالقوة التعبيرية للكلمة لا تتأتى من معناها وحده، بل من طبيعة شكلها الصوتى أيضاً. وللتكرار الصوتى والتوتر الإيقاعى دوره فى كشف هذه القوة. ويشير «جان كوهن » إلى أن المناسبة بين الصوت والمعنى إنما تبرز بتجاوز الدليل المفرد إلى النسق. كما يرى « بييرجيرو » أن قيمة القيم الصوتية المحاكية تبدو عالية جداً على صعيد الأسلوب، وبخاصة الأسلوب الشعرى الذى يسعى إلى تقويم كل التداعيات الاستطرادية الكامنة بين الشكل الصوتى والمعنى. ويوضح « محمد مفتاح » أنه ليس هناك معان جوهرية للأصوات. ولكنها تكتسب معنى ما بناء على التراكم وعلى السياق العام والخاص.

وقد قادت هذه المقولات عمل دارسى الأدب فى تحليل عدد من الكتابات التجريبية. فـ« ف. شكلوفسكى » يعرض لاستجابة بعض الشعراء للتركيب الصوتى للكلمات التى تبعث فيهم مزاجاً معيناً، وفهماً خاصاً أيضاً لهذه الكلمات، بصرف النظر عن معناها الموضوعى. و«صبرى حافظ» يرى أن تكرار الحروف النغمى - من خلال الحوار الدائم بين عناصر التماثل والتضاد - يكشف عن ثراء الموقف الشعرى بالدلالات؛ هذه الظاهرة التي يكتسب فيها الإلحاح على القدرات الصوتية والإيحائية قدرات جمالية تتخلق بمعارضة عوالمه (اى الحرف) القيمية أو الدلالية أو الإشارية - وبدخوله منطقة يسيمها " قدرة الكلمات التعزيمية " أو السحرية، والسحر- هنا- هو

سحر الفن القادر على توسيع أفق اللغة وخلق علاقات دلالية جديدة لمفرداتها، وعلى إدخال المتلقي في خرائط شبكة العلاقات السياقية الجديدة. وفى هذا الاستعمال التعزيمى للكلمات التفات إلى جماليات الحرف، وإلى قدرة الحروف على خلق حالة مزاجية معينة. وهنا أيضاً يستحيل التكرار إلى ترجيع لا لمجموعة من الأصوات والحروف فحسب وإنما لمجموعة من القيم والرؤى والنغمات. وترى «سيزا قاسم» أن لغة الشعر تسعى إلى توحيد الصوت والدلالة والمزج بينهما، فقد يمنح الشاعر فى قصيدته دلالة مستقلة للحرف فى الكلمة بحيث يجسد السيمات فى الفونيمات، وقد سبق للغويين العرب - خاصة «ابن جنى»- أن ربطوا بين الحروف والدلالة؛ هذه الظاهرة تسميها «سيزا قاسم» «الإصاتة»- ومن شانها أن تولد وعياً قوياً بالكلمات، بماديتها، وتعطيها بعداً فيزيقياً. تقنية «الإصاتة» - أو «المحارفة» هذه يرى فيها «إدوار الخراط» محاولة لعبور الفجوة بين الموسيقى كصوت بحت وبين الدلالة اللغوية، ودمجهما معاً. ويقف «حسن طلب» عند أنواع «الرمزية الصوتية» ونماذجها، وخاصة أصوات الكلام التى تتراتب بحيث تقود إلى سياق ما قد يكون غامضاً أو واضحاً، وأصوات الكلام التى تقترح المعنى فى ذاتها، وتسمى «الكثافات الصوتية» Phonetic Intensives

راجع في كل ما سبق :

- فردينان دى سوسير، **دروس في الألسنية العامة** تعريب : صالح القرمادى وزميليه (الدار العربية للكتاب، طرابلس - تونس، ١٩٨٥ م). ص. ١١٣ وما بعدها.

- رومان ياكبسون، **ست محاضرات في الصوت والمعنى** ترجمة: حسن ناظم وعلى حاكم صالح (المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ط١ ؛ ١٩٩٤م)، ص.٧٢، ٩٥، ٩٦، ٩٨، ١٠١، ١٠٦، ١٠٧، ١١٠، ١٤٤-١٥٠.

- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ص. ٥٤، ٥٥.

- أ. ف. تشيتشرين، **الأفكار والأسلوب - دارسة في الفن الروائي ولغته** ترجمة: حياة شرارة (دار الشئون الثقافية العامة، بغداد. د. ت)، ص. ٤٥، ٥٠.

- جان كوهن، بنيه اللغة الشعرية ص. ١٥

- بيير جيرو، **علم الدلالة** ترجمة: أنطوان أبو زيد (منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط١ ؛ ١٩٨٦م)، ص. ٥١.

- محمد مفتاح، **دينامية النص - تنظير وإنجاز** (المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ط١ ؛ ١٩٨٧م)، ص. ٦٢، ٦٣.

- ف. شكلوفسكى، «عن الشعر واللغة غير العقلانية،» ترجمة وتقديم: مكارم الغمرى **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: مج ١٠، ع٣ / ٤، يناير ١٩٩٢م)، ص. ٨٨-٩٧، وبخاصة ص. ٩٣.

- صبرى حافظ، «تحولات الشعر والواقع فى السبعينيات،» **ألف - مجلة البلاغة المقارنة** (الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ع ١١، ١٩٩١م)، ص. ٣٤- ٣٦.

- صبرى حافظ «فجر المغامرة التجريبية،» **مجلة الكرمل** (مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع ٤٦، ١٩٩٢م)، ص. ٤٨.

- سيزا قاسم، «آية: جيم،» **ألف - مجلة البلاغة المقارنة** (الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ع ١١، ١٩٩١م)، ص.١١٨-١٣٧. وبخاصة ص.١٢١، ١٢٢، ١٣١، ١٣٢.

- إدوار الخراط، الحساسية الجديدة ص.٢٩، ٣٠.

- حسن طلب، «ولكم فى القصص حياة ... ،» ص. ٤٥.

١٧١- حول ظاهرة «الإصاته» أو «المحارفة»: التسمية والمفهوم والممارسة - راجع الهامش السابق.

١٧٢- رامة والتنين ص. ١٠٠، الزمن الآخر ص. ٦٢، ١٢٨.

١٧٣- الزمن الآخر ص. ٢٢.

١٧٤- الزمن الآخر ص. ٩٣.

١٧٥- الزمن الآخر ص. ١٣٤.

١٧٦- الزمن الآخر ص. ٢٠٠.

١٧٧- الزمن الآخر ص. ٣١٨.

١٧٨- الزمن الآخر ص. ٤٦٥.

١٧٩- يقين العطش ص. ٩٣، ٩٤.

١٨٠- يقين العطش ص. ١٦٠، ١٦١.

١٨١- يقين العطش ص. ٢١٥.

١٨٢- يقين العطش ص. ٢٢٦.

١٨٣- رامة والتنين ص. ١٠٥.

١٨٤- الزمن الآخر ص. ٢٠١.

١٨٥- محمد بن عبد الجبار النفرى (ت ٣٥٤هـ)، **المواقف والمخاطبات** تحقيق: آرثر آربرى (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م)، ص. ١٨٣.

١٨٦- انظر فى حياة «الحلاج»، وتطوره الروحى، وآرائه التى أفضت به إلى تقديمه للمحاكمة وصلبه، ودعوته المستمرة إلى التضحية بنفسه فى سبيل كل الناس، حتى رأى فيه البعض «قطباً» روحياً يجذب الإسلام إلى الوحدة النهائية، وكيف أنه أدين لأنه باح - فى سكرة وجده - بسر التوحيد، أى إن معاناته كانت عن طريق حبه وتعلقه؛ انظر فى ذلك:

- لوى ما سينيون، «دراسة عن المنحنى الشخصى لحياة الحلاج - شهيد الصوفية فى الإسلام، » ترجمة: عبد الرحمن بدوى ضمن كتاب: **شخصيات قلقة في الإسلام** (وكالة المطبوعات، الكويت، ط٣؛ ١٩٧٨م)، ص. ٥٩، ٩١.

١٨٧- انظر فى الخصائص الصوتية لحرف «الجيم»، وطريقة النطق به التى جعلت اللغويين يسمونه صوتاً «مركباً» أو «انفجارياً - احتكاكياً»، وكيف أنه يتألف من صوتين هما: «الدال» و«الزاى»؛ انظر:

- كمال محمد بشر، **علم اللغة العام - القسم الثانى: الأصوات** (دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠م)، ص. ١٢٥.

- سلمان حسن العانى، **التشكيل الصوتى في اللغة العربية - فونولوجيا العربية** ترجمة: ياسر الملاح (النادى الأدبى الثقافى، جدة، ط١؛ ١٩٨٣م)، ص. ٥٣.

١٨٨- يرى «ابن عربى» أن «الجيم» مع عدد آخر من الحروف - تمثل عالماً وسيطاً بين الله والإنسان، فهى تمثل عالم الملائكة، وهى - حسب مخارجها - توازى مراتب الوجود التى تبدأ من العرش، وتنتهى إلى مرتبة الملك وما يوازيها من الأسماء الإلهية، فهى

تمثل العالم الوسيط أو عالم الجبروت، إلى جانب عالم العظمة، عالم الملكوت، عالم الملك والشهادة.

راجع في ذلك :

- نصر حامد أبوزيد، فلسفة التأويل ص. ٣٠٦، ٣١٠، ٣١٢.

١٨٩- انظر فى صفات صوت «الطاء» :

- كمال محمد بشر، علم اللغة العام - القسم الثانى: الأصوات ص.١٠٢ وما بعدها.

- سلمان حسن العانى، التشكيل الصوتى فى اللغة العربية ص. ٧٢، ٧٣.

١٩٠- انظر فى الدلالة الرمزية للجهر و الهمس فى الحروف عند «ابن عربى » - نصر حامد أبوزيد، فلسفة التأويل ص. ٣١٣ وما بعدها.

١٩١- انظر فى صفات «الصاد» و «الشين» و «السين» بوصفها أصواتاً احتكاكية مهموسة:

- كمال محمد بشر، علم اللغة العام - القسم الثانى : الأصوات ص. ١١٨ وما بعدها.

- سلمان حسن العانى، التشكيل الصوتى فى اللغة العربية ص. ٥٧، ٥٨، ٧٥-٧٦.

١٩٢- يرى « جينيت » أن علاقات التواتر Frequency (أو التكرار) بين الحكاية والقصة أى نسق العلاقات الممكنة بين الأحداث المسرودة (القصة) والمنطوقات السردية (الحكاية)؛ يراها مظهراً من المظاهر الأساسية الزمنية السردية، **ويصنفها أنماطاً أربعة:**

١- أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وهو ما يسمى «الحكاية التفردية» Singulative Narrative أو المشهد التفردى/ المفرد.

٢- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية، وهو ما يسمى «الحكاية التفردية الترجيعية» Singulative – Anaphoric Narrative

٣- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، ويسمى «الحكاية التكرارية» Repeating Narrative .

٤- أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا متناهية. وهو ما يسمى «الحكاية الترددية» Iterative Narrative .

ويوضح «جينيت» أن إيقاع الحكاية الحديثة يقوم على التناوب بين الترددى

والتفردى، ومن ثم يعرض لنسق العلاقات الممكنة بينهما : القسم الترددى ذو الوظيفة الوصفية أو التفسيرية التابعة لمشهد تفردى والمدرجة فيه عموماً، المشهد التفردى ذو الوظيفة التوضيحية التابعة لتطوير ترددى. وتوجد بنى أكثر تعقيدا: عندما توضح أحدوثة مفردة تطويراً ترددياً تابعاً هو نفسه لمشهد تفردى، أو العكس عندما يستدعى مشهد تفردى تابع لقسم ترددى- بدوره - استطراداً ترددياً. وقد تناوب الحكاية بينهما على نحو يصعب إدراكه. وغالباً ما تكون نقاط التماس بين الترددى والتفردى مقنعة بتوسط أقسام محايدة لا تحدد جهتها، وتبدو وظيفتها هى منع القارئ من أن يتبين تبدل الجهة، وهى ثلاثة أنواع. وحتى يتسنى الفهم الدقيق لطبيعة هذه العلاقات والأقسام والأنواع، يتوقف « جينيت » عند، سمات الوحدات المكونة لسلسلة ترددية (التحديد، التخصيص، الاستغراق)، تحويل المشهد التفردى إلى ترددى تحويلاً اعتباطياً ، دون أى تعديل إلا فى استعمال الأزمنة (الترددى الكاذب الذى هو عبارة عن حضور مشاهد تظهر - نتيجة تحريرها بصيغة الماضى المستمر أو المتجدد - الأقرب إلى الماضى الناقص فى الفرنسية)، مرور الحكاية من عادة إلى حدث مفرد بلا تحذير وكأن العادة تستطيع أن تصير - بل أن تكون - حدثاً مفرداً فى الوقت نفسه.

راجع عرضاً مفصلاً لكل ما سبق:

-جيرار جينيت، خطاب الحكاية (الفصل الثالث : التواتر) ص. ١٢٩، ١٦٥.

١٩٣- رامة والتنين ص.٦، ١٥، ٣٩، ٩٦، ١٨٤، ١٩١، ٢٨٤. الزمن الآخر ص.٢٠٨، ٤٣٥، ٤٥٥.

١٩٤- الزمن الآخر: ص. ٧٩.

١٩٥- الزمن الآخر: ص. ٢٠٧.

١٩٦- الزمن الآخر: ص.٣٢٢.

١٩٧- رامة والتنين: ص. ١٥، ٣٧، ١٠٢، ١٤٠، ١٥١، ٢٢٢، ٣٤٣. الزمن الآخر: ص. ١١، ٣٦٩. يقين العطش : ص. ٩٥.

١٩٨- رامة والتنين: ص.٢٦.

١٩٩- رامة والتنين: ص. ٣٢.

٢٠٠- رامة والتنين : ص. ١٥، ٢٣، ٣٣، ٤٥، ١٥٣، ٢٥٣ الزمن الآخر ص.٢٦٨، ٤٠١، ٣٣٣.
يقين العطش ص. ١٢١.

٢٠١- رامة والتنين: ص.١٣٤. الزمن الآخر: ص.٢١١، ٣٦٩، ٤٥٧. يقين العطش: ص.٩٣.

٢٠٢- الزمن الآخر: ص . ٦٥.

٢٠٣- الزمن الآخر: ص. ١٤٥.

٢٠٤- الزمن الآخر: ص .١٦٨.

٢٠٥- الزمن الآخر: ص. ٢٣٧، ٣٢٣، ٣٦٣.

٢٠٦- رامة والتنين : ص. ٦٥.

٢٠٧- رامة والتنين : ص. ٧٩.

٢٠٨- رامة والتنين: ص. ٣٤٧. الزمن الآخر: ص. ٢٠٢.

٢٠٩- رامة والتنين: ص. ٣٤.

٢١٠- يقين العطش: ص. ٣١.

٢١١- رامة والتنين: ص . 14، 23، 56، 57، 102، 187، 214، 239، 272، 288، 341.
الزمن الآخر ص. 14، 89، 109 ، 211 ، 220، 368، 456، 458 . يقين العطش:
ص. 187، 197، 272، 274.

٢١٢- رامة والتنين: ص. 187، 215، الزمن الآخر: ص. 111، 221، 233، 237، 304،
330، 357، 456، 463. يقين العطش: ص . ١٢١، ١٧٦، ١٧٩، ١٩١، ٢٢٣.

٢١٣- جيرار جينيت، خطاب الحكاية: ص. 102.

٢١٤- يقدم « جيرار جينيت » شرحاً مستفيضاً للحركات السردية الأربعة، ويضع مخططاً لقيمها الزمنية، عن طريق مجموعة من الصيغ الرياضية، يدل فيها (زق) على زمن القصة، (زح) على زمن الحكاية الذي ليس إلا زمناً كاذباً أو زمناً عرفياً:

الوقفة : زح =ن ، زق = 0 . إذن : زح α > زق (أي أكبر إلى ما لا نهاية)

المشهد زح = زق

المجمل : زح < زق

الحذف : زح = 0، زق = ن . إذن : زح < α زق (أي أصغر إلى ما لا نهاية)

ويشير « جينيت » إلى أن القراءة البسيطة لهذا الجدول تنم عن لا تناظر يتمثل في غياب شكل ذى حركة متغيرة مناظر للمجمل، قد تكون صيغته الرياضية هى: زح > زق، وقد يكون هذا نوعاً من المشهد البطىء ، ولكن هذا الشكل - فيما يرى « جينيت » - ليس شكلاً مقبولاً ولا حتى شكلاً متحققاً فعلاً فى التقاليد السردية. فالأشكال المقبولة تنحصر فى الحركات السردية الأربعة الكبرى. وإن كان F. K . Stamzel يقدم أشكالاً بعضها مغاير لما طرحه «جينيت»، ويتحدد الإيقاع انطلاقاً من تعاقبها. وهذه الأشكال هى: التقرير Report، التعليق Commentary ، الوصف Description، العرض المشهدى Scenic Presentation . فمقابل اختفاء «الحذف» و «المجمل» يظهر - هنا - «التقرير» و «التعليق». ومرجع هذا الاختلاف انشغال StanZel بالمواقف السردية Narrative Situations، وربطها بالأشكال الأساسية للسرد.

انظر فيما سبق :

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص.١٠٨ وما بعدها.

-F. K. Stanzel (1979), A Theory of Narrative Trans. Charlotte Goedsche (Cambridge University Press, Cambridge, 2nd. 1982), P. 69.

٢١٥- جيرار جينيت ، خطاب الحكاية : ص. ١٠٢. وقول « جينيت» بعدم وجود حكاية لا تقبل أى تغير فى السرعة هو ما دفعه - فيما بعد - إلى أن يقترح على نفسه تسمية «السرعة» Speed بديلاً عن تسمية «الديمومة» Duration عنواناً للفصل الثانى من كتابه «خطاب الحكاية»، على أساس أن لا وجود لقص ذى نسق مطلق الثبات تكون فيه العلاقة بين مدة الحكاية ومدة القصة ثابتة على الدوام، أى ذات سرعة متساوية دونما تسريعات أو تبطئات. وقد يوحى المشهد Scene بحالة من التساوى بين المقطع السردى والمقطع القصصى، بنقل كل ما قيل واقعياً أو خيالياً دون أية إضافة، ولكن المشهد الحوارى - فيما يرى « جينيت »- لا يعيد السرعة التى قيلت بها تلك الأقوال، ولا الأوقات الميتة الممكنة فى الحديث، ومن ثم لا يحقق المشهد الحوارى سوى ضرب من التساوى العرفى بين زمن الحكاية وزمن القصة.

انظر فى ذلك :

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية: ص . ١٠١ وما بعدها.

- عبدالوهاب الرقيق، في السرد - دراسات تطبيقية (دار محمد علي الحامي) صفاقس، ط١؛ ١٩٩٨م) ص.٣١.

٢١٦- رامة والتنين: ص. ١٣.

٢١٧- رامة والتنين: ص. ١٤٨.

٢١٨- رامة والتنين: ص. ١٤٨.

٢١٩- رامة والتنين: ص. ٢٢٦.

٢٢٠- رامة والتنين: ص . ٣٢٦.

٢٢١- رامة والتنين: ص . ١٩١.

٢٢٢- الزمن الآخر: ص. ١٠٢.

٢٢٣- يقين العطش: ص. ١٢١.

٢٢٤- رامة والتنين: ص .٩٩.

٢٢٥- رامة والتنين: ص. ١٤١.

٢٢٦- الزمن الآخر: ص. ٧٦.

٢٢٧- الزمن الآخر: ص. ٤٥٦.

٢٢٨- يقين العطش : ص. ١٦، ١٠٤، ١٤٤، ١٧٩، ١٩١، ٢٨٥.

٢٢٩- رامة والتنين: ص. ٢٢٣.

٢٣٠- رامة والتنين: ص. ٨٤.

٢٣١- رامة والتنين: ص. ١٥٨.

٢٣٢- الزمن الآخر: ص. ١٩٥.

٢٣٣- رامة والتنين : ص. ١٨.

٢٣٤- رامة والتنين : ص. ٢٧١.

٢٣٥- الزمن الآخر: ض. ٧.

٢٣٦- الزمن الآخر: ص. ١٥٧.

٢٣٧- يقين العطش: ص. ٢٤٩.

الفصل الثانى
التواصل السردى

تمهيد:

السرد /الحكاية بنية تركيبة معقدة تتألف من العديد من العناصر والمستويات التى تنتظم داخلياً لتشكل نسيجاً منسجماً دالاً. فكل العلامات النصية تتضافر وتتلاحم جميعاً من أجل صياغة «جمالية» للواقع ، من أجل خلق «نموذج». لما هو واقعى فى إطار سلسلة من القواعد التنظيمية وتتوقف كفاءة هذا النموذج على مدى استيعابه للواقع، وقدرته على تقديم «قراءة» متفردة خلاقة لعلاقاته باستخدام نسق من العلامات الخاصة. فالعالم الذى يقدمه السرد عالم متخيل، وليس صورة حرفية (محاكية) للواقع تقبل المعاينة والتصويب، عالم يندرج ضمن مسار ما هو «ممكن» أو «محتمل»، فـ "...ليس كل خطاب عن الواقع إلا خطاباً ممكناً، بتعبير آخر: لا تتفق الهياكل السردية المختلفة مع مراجعها. إنها إلى حد ما احتمالية..."(١).

قد يستعير العالم المتخيل - قليلاً أو كثيراً- مفرداته من الواقع، لكنه - فى النهاية - لا ينتمى إليه، و "...ليس الـ«واقع» هو ما نصل إليه فى نص ما، بل نصل إلى تنظيم وتنصيص للواقع، إعادة بناء بعدية مشفرة فى النص وبه..."(٢)، تشكيل جمالى لموقف الذات من الواقع، بناء نصى- دلالى متعدد ومنفتح، يضم الواقعى/الاجتماعى والذاتى فى جدلية متلاحمة. فالواقع - وغيره من المكونات قبل النصية التى تدخل فى تكوين النص، وتكون بمثابة مراجع له - يصبح «علامات» نصية أو« بنيات تكوينية» للنص لا تشف عما وراءها بقدر ما تلفت الانتباه إلى طبيعتها ووظيفتها البنائية. "...وهكذا فإن كل الإشارات إلى الواقع فى القص لها وظيفتها فى إطار شعرية النص..."(٣).

فالسرد- إذن - تشكيل نصى للواقع، تصوغ به الذات وضعيتها وإشكاليتها فى جدلها (وحوارها) مع الآخر، بمقتضى مجموعة من القيم الابستمولوجية والأيديولوجية المشخصة عبر سلسلة من الملفوظات المتنوعة بحيث تصبح الصيغ والبنى (الخطابية والسردية) تجسيداً لنسق القيم الذى تتبناه الذات (السردية)، سواء فيما يخص القيم الاجتماعية والأيديولوجية، أو فيما يخص القيم السردية المدرجة فى تاريخ وقواعد الجنس الأدبى (أى السرد هنا) التى تمثل لوناً من

السلطة أو «الإرغام» تتجادل معها الذات. إن الصيغ والبنى الخطابية والسردية تظهر- إذن - اختيارات الذات السردية وبرنامجها الايديولوجي إزاء ضغوط الواقع والآخر والتاريخ والنوع (الأدبى) واللغة. إن السرد - بذلك - بمثابة «إجراءات» نصية - بفعل ذات تمارس الانتقاء والتأليف والتشكيل - تدور حول: الواقعي، الاجتماعي، الذاتي، النصي، اللغوى ... حول كل ما يمكن أن يشكل «مرجعية» للنص، إجراءات تدمجه (أي المرجعى) فى سياقات النص، وتحيله إلى علامات نصية أو بنيات تكوينية تؤلف العالم السردى، أى عالم المحتمل، عالم الممكنات. إنها تظهر المرجعى فى شكل «نمذجة»، أى صياغة نموذج للواقع/العالم، **بمعنى** : إعادة صياغة القيم ضمن بنى وأشكال سردية وخطابية خاصة، تعبيراً عن موقف «إيديولوجى» محدد. فبناء العالم السردى- إذن - بناء إيديولوجى أو "... نشاط إيديولوجي بامتياز ..."[(٤)]، أى تحيين وتجسيد لنسق خاص من القيم، فى الوقت الذى هو فيه بناء سردى - دلالى وخطابى ، وهو ما دفع «بيير زيما» إلى تعريف الإيديولوجيا "... كتجسيد خطابى (معجمى ودلالى وتركيبى) لمصالح اجتماعية محددة ..."[(٥)]، مقرراً علاقة «إمبريقية» بين النص الأدبى (السردى) والسياق الاجتماعى تقدمها اللغة.

فالسرد خلق بنية موازية للواقع، بناء نص - دلالى (إيديولوجى) لعالم محتمل متخيل، وهذا العالم إنما يكتسب طابعة التخييلى والاحتمالى من خلال مفهوم «التمثيل» أو «المحاكاة»، فيتشكل العالم السردى عن طريق المحاكاة التى هى - فى حقيقتها - تركيب أو بنية أو نشاط إنشائى أو صياغة تصويرية، إذ "... ليس هناك ما يربطها كثيراً بأحداث ما هو واقعى أو مكانه (سواء أكان محتملاً أم لم يكن) مثلما ترتبط بتركيب الأحداث نفسها أو تنظيمها ..."[(٦)].

هذه المحاكاة (السردية) - أو التركيب أو الصياغة- إنما تتخذ من اللغة أداة لها، فاللغة السردية تمنح الواقع وجوداً آخر مغايراً، تحوله إلى «نص» يقدم "...حلولاً متخيلة للتناقضات الواقعية..."[(٧)]، ويكشف عن الجوهرى والأصيل والكامن بما يخلق حالة أعمق من الوعى والإدراك. فوجود الواقع - فى النص السردى- وجود لغوى فى المقام الأول، يستمد كيانه ومعناه بانتظام مفرداته داخل «كون» لسانى/لغوى، هنا تعيد الذات تركيب علاقات الواقع، إذ تعيد تركيب المخزون اللغوى - الاجتماعى، ويتحقق هذا على نحو أكثر تميزاً وثراء عندما يحدث فى وسط «متعدد» اللغات (الاجتماعية)، كما هو الحال فى السرد حيث تنهض لغته على تعددية لسانية تعكس تعدد الأصوات والرؤى وتنوعها داخل العالم السردى، دون أن تتحول إلى مزج فوضوى للغات

(الاجتماعية) أو الأصوات، فهذه اللغات إنما تنتظم "...فى نسق أسلوبى منسجم، مترجمة الوضعية الاجتماعية - الأيديولوجية المميزة للكاتب داخل التعدد اللغوى لعصره"(٨).

إن السرد يتوخى تصوير السيرورات الاجتماعية، وهو ما يتطلب متابعتها عبر اللغات المتولدة فى السياق الاجتماعى، أى ضمن ما يحدث بين الفئات الاجتماعية (المتمثلة فى الشخصيات) من حوار، الأمر الذى يقتضى ضرورة اللجوء إلى «أسلوبية سوسيولوجية» (لسانيات الملفوظ - عبر الجملى أو لسانيات الخطاب) تتجاوز حدود اللسانيات السوسيرية (لسانيات الجملة) التى تعجز عن رصد تنوع اللغات الاجتماعية، وأشكال التلفظات الملموسة، ووظائفها الاجتماعية والأيديولوجية، وهو ما يهدف السرد إلى تمثيله وتشخيصه. كما يحظى السرد بتعددية لسانية ناشئة عن تنوع الخطابات داخله: خطابات الشخصيات فيما بينها، وفى علاقاتها بخطاب السارد الخطاب السردى فى علاقته بالخطابات الأدبية الأخرى ممثلة فى الأساليب والأنواع والنصوص الأدبية المختلفة، وفى علاقته بالخطابات غير الأدبية من تضمينات واستشهادات أو إحالات تاريخية واجتماعية وأسطورية ... فالسرد - من هذه الزاوية- «ملتقى» خطابات.

ينبنى النص السردى - إذن - تركيبياً ودلالياً وفقا للعلاقة التى تقيمها الذات (السردية) مع اللغة: بنيتها، وظائفها، ذاكرتها أو مخزونها الدلالى والرمزى، سياقاتها، خطاباتها المختلفة (الأدبية وغير الأدبية). فعن طريق الفعل الذى تمارسه الذات فى اللغة وباللغة، أى "... فعبر تحويل مادة اللسان (فى تنظيمه المنطقى والنحوى)، وعبر نقل علاقات القوى من الساحة التاريخية (فى مدلولاتها المنظمة من موقع ذات الملفوظ المبلغ) إلى مجال اللسان - ينقرئ النص..."(٩)، ويصبح - بالتالى - ممارسة دالة للذات ، تقدم - بواسطة اللغة - وعياً جديداً أو أعمق باللغوى والتاريخى والاجتماعى والذاتى ... إن الذات - بذلك - لا تكتب «لغة» بقدر ما تكتب «علاقت» لها مع اللغة ويكون النص تجلياً لهذه العلاقة، ومن هذه الناحية يرتبط النص باللغة، ويسمح بوصف وحداته وبنياته لسانياً، دون أن يصل الأمر إلى تطبيق صارم وحرفى للمقولات اللغوية، أو المبالغة فى التسليم بوجود تناظر أو تشابه جوهرى بين اللغة والسرد (أو الأدب بصفة عامة)، وهو ما صنعه التحليل البنيوى حيث اتخذ من اللسانيات نموذجاً مؤسساً لتحليل السرد، استناداً إلى حقيقة أن "... الأدب إنما هو - ولا يمكن أن يكون غير - توسيع لبعض خصائص اللغة وتطبيق لها..."(١٠)، ومن هنا كان طموح المنهج البنيوى إلى صياغة «نحو» أو «أجرومية» Grammer للسرد، تكون

بمثابة قواعد عامة لمختلف أنواع السرود تماثل قواعد اللغة ونظامها البنائى الداخلى المستقل عن أية مرجعية خارجية. وفى ظل التنوع اللانهائى للسرود، والانزياح الدائم للنصوص عن نموذجها النظرى (المفترض وغير المتفق عليه من قبل جميع المحللين) - من الأجدى استلهام النموذج اللسانى مع قدر كبير من المرونة تقر اختلاف النصوص وتمايزها، وتلائم الطبيعة غير التداولية للسرد، بل تسمح بإدخال مقولات أخرى (عبر لسانية، منطقية ، سيميوطيقية ...) للكشف عن بنى النص الدلالية والرمزية والتأويلية.

وتشهد تحليلات البنيويين أنفسهم للسرد أن تطبيقهم للمقولات اللغوية لا يخلو من اختلاف فيما بينهم، بما يؤكد أن اللسانيات - المكون الجوهرى والضرورى للأدب - ليس بإمكانها أن تكون نموذجاً ثابتاً ووحيداً لتحليل السرد (والأدب بصفة عامة). فالتناظر بين السرد والمقولات اللغوية الأساسية [الجملة وما تتألف منه: اسم (علم أو شخص)، فعل (صيغته وزمنه)، نعت (صفة)، البنية السطحية والبنية العميقة] - يمثل نقطه ارتكاز هامة للتحليل البنيوى(١١)، ينطلق منها لوصف وتحليل مكونات النص السردى الذى هو بمثابة «توسيع» لمنطوق ما بسيط، لتركيب (نحوى) ما أو لجملة ما. وقد أدى تبنى مسلمة «التناظر» هذه إلى رصد عدد من المحددات الرئيسية والضرورية للتحليل، مستقاة من اللسانيات، اختلف البنيويون حول تسمياتها ومفاهيمها وحدود كل منها. فالممارسة - بذلك - تتخفف من صرامة النموذج النظرى وانغلاقه، وتبيح لنفسها الاختلاف معه.

وقد تمحورت أبرز التحديدات الخاصة بتحليل النص السردى - والمستمدة من مبدأ التناظر - حول : العلاقة بين زمن السرد/الحكاية وزمن القصة (علاقات الترتيب، المدة، التواتر)، بين زمن السرد والزمن التاريخى والوجودى، بين زمن السرد والزمن المعيش - زمن التجربة والخبرة، بين زمن السرد وجنس الخطاب (تقرير، سرد)، بين زمن السرد وزمنى الكتابة والقراءة، وهو ما يندرج تحت مقولة «الزمن» Tense، أنماط التمثيل أو الإخبار السردى (أشكاله ودرجاته). وتعد «المسافة» Distance و«المنظور» Perspective هما الشكلان الأساسيان لتنظيم الخبر السردى فالحكاية/ السرد قد تبدو على مسافة بعيدة أو قريبة مما ترويه، وبالتالى يمكنها أن تزود القارئ بالقليل أو الكثير من التفاصيل، وبدرجة أو بأخرى من المباشرة، وهو ما يظهره التعارض بين صيغتى الحكى: الإخبار أو القول Telling (=Diegesis) والعرض Showing (=Minesis)،وهو ما يستتبع -

بالتالى - تمييزاً بين سرد أوحكاية الأحداث (خطاب السارد أو كمية الإخبار السردى وعلاقتها بدرجة حضور السارد) وبين سرد أو حكاية الأقوال (أنماط تمثيل خطاب الشخصية. الخطاب المسرود أو المروى، الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر، الخطاب المنقول ...).

وقد تتخذ الحكاية /السرد إزاء القصة هذا المنظور أو ذاك، فتتحدد انطلاقاً من «رؤية» ما Vision أو «وجهة نظر» Point of View أو «تبئير» Focalization فتكون الحكاية - أو قسم منها - بالتالى - ذات تبئير داخلى أو خارجى، وقد تكون غير مبأرة (التبئير الصفر)، بمعنى أنها تروى (أو تبأر) من وجهة نظر شخصية ما... هذه القضايا تشكل ما يسمى بمقولة «الصيغة» Mood، وإن رأى البعض استبعاد «المنظور» أو «الرؤية» أو «التبئير» هنا، بجعله مقولة مستقلة منفردة ومغايرة للصيغة، أو بإدماجه مع «الصوت» Voice فى مقولة واحدة، فالمنظور - التبئير/ الرؤية - المحدد لوضعية المتكلم ووجهة نظره - إذ يجيب عن سؤال: من أين يتكلم المتكلم؟ - إنما هو أوثق ارتباطاً بقضايا الصوت الذى يجيب عن سؤال: من يتكلم؟، وغير منفصل أو متميز كثيراً عن سؤال: من يرى؟. فالرؤية أو المنظور والصوت - إذن - مستويان متلاحمان ومختلفان عن الصيغة المختصة بخطابات المتكلم - أيا كان، سارداً أم شخصية - وأشكال تنظيم إخباره / خطابه.

والمقولات السابقة (الزمن، الصيغة، الصوت) بما بينها من تمايز وتداخل فى الوقت نفسه وبما شهدته من خلاف بين المحللين يضيق ويتسع(١٢)؛ هذه المقولات - ذات الأساس اللغوى - تمثل ومرتكزات لتحليل مكونات السرد ومظاهره، ولا تخرج الدراسة الحالية - المنشغلة بثلاثية «إدوار الخراط» - عن هذا الإطار، وإن قامت بتناول مقتضيات هذه المقولات وقضاياها على امتداد النص السردى على نحو مغاير يعى ما بينها من تداخل (خاصة بين الصيغة والصوت)، فيتعامل معه بدلاً من محاولة تفاديه بوضع حدود - يتيحها التحديد اللغوى للمقولات - أقل ما يقال عنها أنها مصطنعة ومنافية لما هو كائن فعلاً، فمكونات السرد تتداخل فيما بينها، وتقدم معاً فى حدث لفظى واحد. وفى هذا الاختيار محاولة للتخفف من التحديد أو الأساس اللغوى الصارم. وهنا تتناول الدراسة مقولة الزمن ضمن «إيقاع السرد» بوصف الزمن مقوماً أساسياً للإيقاع، ويدرس مقولتى: الصيغة والصوت ضمن ما أسماه «التواصل السردى» أى ضمن تصوره للسرد بوصفه إخباراً Information أو تواصلاً Communication بين سارد ومسرود له، باستخدام وسائل أو طرائق معينة للإخبار أو التوصيل (أو التمثيل)، محققاً لنفسه - فى النهاية - شكلاً أو بناء نصياً خاصاً، هنا

لا تنفصل «رؤيـة» العامـل السـردى عـن «صـوت-» -ه و «صيغت-» -ه، لا تنفصل رؤيـة الـنص عـن أصـواته (خطاباتـه) وصـيغه. مثـل هـذا الفهـم لا يلغـى تمـايز الأدوار (رواة، شخصيـات، مـروى لهـم)، وتمـايز الخطابـات (خطـاب الراوى/السـارد، خطـاب الشخصية)، وتنوعهـا (مبـاشر، غير مبـاشر ...)، وإنما يعيد توزيعها فى نسق يتفق وتصور السرد بوصفه تواصلاً له فواعله وآلياته وطرق بنائه.

١- عناصر التواصل السردى

السـرد - في حقيقتـه - فعـل «تواصـلى» ذو طبيعـة تخييليـة جماليـة، أكثر تعقيداً وتميزاً مـن التواصل اللغوى، وأبعد عن طابعه التداولى.

فهـو ينهض علـى علاقـة تواصـلية تسـتلزم طـرفين: مرسلاً Sender ومستقبلاً Receiver، "...يراهن على إقامة تواصل: أى أن هنـاك مـانحاً للسرد، وهنـاك متقبل له ..."(١٣) يتخذ كل منهمـا هيئـات أو تجليـات عدة: المؤلف الحقيقى/الواقعى Real Author، المؤلف الضمنى/المجرد Implied Author، السارد/الراوى Narrator - فى موقع الإرسـال، المتلقى الحقيقى Real Audience، المتلقى الضمنى Implied Audience، المسرود له/المروى له Narratee - فى موقع الاستقبال.

بعـض هـذه الهيئـات يقـف خـارج الـنص (المؤلـف الـواقعى والمتلقـى الـواقعى)، والـبعض الآخر «نصى» - حتى لو كان حضور قسم منه ضمنياً غير ممثل -(المؤلف والمتلقى الضمنيـان، السـارد، المسرود له).

وعلى حـين يتمتـع المؤلـف الـواقعى والمتلقـى الـواقعى بوجـود مـادى- تـاريخى، ويقفـان خـارج النص السردى - تظهر لهما صيغتان أو هيئتان مجردتـان تنتميـان إلى العالم السردى مـن غير إشـارات نصية مباشرة تعلن عـن وجودهمـا. فكل منهمـا بمثابـة «تشييد» نصى، وليس وعيـاً مشخصـاً يتجلـى كذات أو صوت، بل أقرب إلى أن يكون «مواضعة» فنية ضمنية مشيدة للنص، إن المؤلف الضمنى - بـذلك -تمثيـل نصـى للمؤلـف الـواقعى، صـورة نستنبطها ونشكلها، مـن خـلال الـنص، بوصـفها «ذاتـاً» سردية، «أنا ثانية».

"«...إنه المؤلف على نحـو مـا يظهر فى العمـل، وقد تخلص مـن ملامحه الواقعية والمميزة كـى يأخذ الملامح الصادرة عن العمل... »"(١٤).

فهو لا يظهر في عمله بشكـل مباشر أو صريح كذات متلفظة، بـل يتجلـى مـن خـلال: اختيـار العـالم السـردى، انتقـاء التيمـات والأسـاليب، المواقـف والخطابـات الإيديولجيـة لعناصر التواصـل

السردى التخييلية (السارد، المسرود له، الشخصيات). وهكذا فإن المؤلف الضمنى بتشييده العالم السردى؛ تجسيداً لموقف إيديولوجى خاص إنما يفارق المؤلف الواقعى/الحقيقى بسيرته- الشخصية ونسق قيمه ورؤيته التى يعبر عنها خارج النص. والشىء نفسه يقال عن المتلقى الضمنى- أو المجرد أو النموذجى - الذى يعد صورة افتراضية و مثالية ينشئها النص، ذات قدرة على تحقيق دلالات النص من خلال القراءة/التلقى استناداً إلى كفاءة لغوية وسردية.

أما المقتضيات السردية التخييلية (السارد، المسرود له، الشخصيات) فهى عناصر تكوينية تتحدد بها أشكال السرد وأنماطه. فالسارد مقتضى سردى تخييلى يصنعه المؤلف (الواقعى أو الضمنى) خلال خلقه للعالم السردى، ويمنحه دور نقل هذا العالم وتوصيله إلى المسرود له.

إن السارد - بذلك - لا ينفصل عن المؤلف دون أن يتماهى معه، فـ "... «أنا» ذلك الذى يكتب «أنا» ليس هو نفسه الـ «أنا» الذى يقرأه الـ «أنت» ..."[(١٥)]، أى إن الضمير «أنا» فى السرد ما هو إلا «أنا» الكتابة المنفصلة عن تلك الـ «أنا» التى تظهر فى الحديث والواقع. إنها (أى «أنا» الكتابة) لا تعنى سوى نفسها، تجهل «أنا» المؤلف، غير أن السارد - فى النهاية - يحكى عن المؤلف، يحيل إلى نسق قيمه من خلال تمثيل (أو إخبار) ما، من خلال ترميز ما هو بمثابة غاية الرسالة السردية ومقصدها الجمالى. المؤلف هو من يخلق السارد، ينيبه عنه، يضعه فى موقع ما داخل الخطاب. "... من هنا تصبح العلاقة مؤلف/ سارد علاقة تواصلية ... السارد يتمم لعبة القول التى تتخلل الموقع بين المؤلف والعالم ..."[(١٦)].

فلا وجود - إذن - لسرد ما دونما علاقة متبادلة (جدلية) بين السارد والمؤلف، وهى علاقة ترسم ملامح صورة السارد، تحدد شكله ودرجة حضوره، مستواه السردى (خارج القصة Extra-diegetic أو داخل القصة Intra –diegetic)، علاقته بالقصة (غيرى/برانى القصة/الحكى Hetero-diegetic، أو مثلى/جوانى القصة/الحكى Homo-diegetic)، وتمنحه أدواراً (وظائف) حكائية أو سردية متنوعة[(١٧)]. وهكذا ينفتح السارد على مستويات (تأويلية) متعددة، ويتمتع بوضعية معقدة متداخلة (ومتغيرة) فى عملية التواصل السردى تبرزها - إلى حد كبي- الضمائر داخل النص بحركيتها وتبدلاتها المتحررة المرنة التى كثيراً ما تدعو إلى الالتباس.

أما المسرود له (أو المروى له) فهو- كالسارد- أحد العناصر التخييلية الضرورية لعملية التواصل السردى. إنه من يتوجه إليه السارد بالخطاب داخل النص. وكما يبرز السارد عبر ضمير

المتكلم (أنا)، يشير ضمير المخاطب إلى المسرود له، فكل خطاب لـ«أنا» هو - بالأساس - خطاب موجه لـ «أنت»، "... كل تلفظ هو - صراحة أو ضمناً - خطاب يستوجب مخاطباً..."(١٨)، فعندما يبدأ المتكلم فى التلفظ وممارسة فعل الكلام، يبرز المخاطب (المسرود له) فارضاً مقتضياته على المتكلم (السارد)، حتى فى حالة غياب صوته (أو ضميره) خطابياً- تلك الحالة التى يلتبس فيها المسرود له بالمتلقى الضمنى أو المجرد، كما يلتبس السارد الغائب عن القصة بالمؤلف الضمنى. يتوجه السارد - إذن- بالضرورة- إلى مسرود له يتموقع على المستوى السردى (الحكائى)، منفصلاً - بذلك - عن القراء الحقيقيين الذين لا يخاطبهم السارد، بل لا يفترض وجودهم أصلاً. إن السارد بتوجهه الدائم نحو المسرود لهم، من خلال ما يصدره من تعليقات وتفسيرات وتعليلات ... - إنما يقوم برسم ملامح المسرود له - (لهم) - وسماته، وهو ما يمكن أن يؤدى إلى "... تنميط Typology أكثر تحديداً للنوع السردى، وإلى فهم أفضل لتطوره، كما يمكن أن يزودنا بتقدير أفضل للطريقة التى يؤدى بها السرد وظائفه ..."(١٩). فنمط السارد، ونوعية خطابه للمسرود له (حكى، خطاب مباشر، إحالة ...)، وما يناط إلى المسرود له - بالتالى - من وظائف (تشخيص صورة السارد، إبراز موضوعات أو قيم بعينها، تطوير الحبكة، التوسط بين السارد والقارئ، أو بين المؤلف والقارئ...)(٢٠)؛ كل هذا من شأنه أن يؤدى إلى خلق نمط مختلف من السرد.

تحكى الثلاثية عن عالم «ميخائيل» : معاناته وآلامه وهواجسه، آماله وتطلعاته، ذكرياته وأحلامه، من خلال تجربة عشق دائم ومستمر لـ«رامة»، وعبر حديث لا يكاد ينقطع معها وعنها يحاورها ويخاطبها، ينقل حديثها أو يتذكره، يحكى عنها (لنفسه غالباً) أو يحكى نفسه بها ومن خلالها، وهو حديث حافل ومكتظ بالعديد من الإشارات إلى أسماء وأحداث ووقائع وقضايا وذكريات وأحلام)، وأوصاف وتأملات وهواجس وتهويمات ... وقد يشارك فيه عدد قليل من الشخصيات مشاركة متواضعة ومحدودة، لكنه - فى النهاية - حديث يخص عالم «ميخائيل» (و«رامة»)، يرصد مفرداته وقيمه، ويبنى إيديولوجيته الخاصة من خلال عناصر النص وبنياته. وهذا الحديث/العالم إنما يأتى منقولاً أو معروضاً أو محكياً من خلال «ضمير الغائب». فالحكاية يرويها ويهيمن عليها سارد «غائب» (خارج القصة)، يحكى حيناً بصوته عن شخصياتها («ميخائيل» و«رامة» وغيرهما)،وحيناً آخر يجعلها «تنطق» عن نفسها (وعن غيرها أيضاً)، مؤطراً حديثها ومقدماً له (بعبارة: قال/قالت:... «كانت قد قالت:... قال لنفسه:...).

وهنا يندمج الشخصى فى اللا شخصى) ويغدو السارد - نمطه ومستواه السردى، وصوته- قابلاً للتبدل والتغير، متسماً بتعددية وتداخل، مسكوناً بكلمة «الآخر» (أو «الغير»). ومختلطاً بموقعه السردى، (الأمر الذى يقتضى تفسيراً أعمق لحقيقة تطويق الحكاية/السرد بضمير الغائب)، وهو ما يترك - بلا شك - تأثيره على المسرود له (لهم) الذى يقع على المستوى السردى نفسه للسارد.

ويمكن التعرف على حقيقة (أو هوية) السارد والمسرود له - عنصرى التواصل السردى الأساسيين - وأنماطهما ومستوياتهما **من خلال النماذج التالية**:

ن١: « ... وهمّ أن يذهب إليها، وقد سال قلبه. ثم توقفت حركته الداخلية فجأة، بتصميم.

كنت عنيفاً مع نفسي، وقد وصلت إلى قرار، وعقدت عليه عزمى.

فى العودة كان يتلكأ عن عمد،حتى لا يجد نفسه،قريباً منها. يلمحها تبحث عنه بعينيها... »

{رامة والتنين ص.٣٣١}

ن٢: «ومالت المضيفة بسرعة على منصة البار، لتقدم لكل منهم، بحركة واحدة، وردة بلدى حمراء داكنة فى عز مجدها، منفتحة ومطلولة بقطرات دقيقة مشعة الماء، ساقها النحيلة مكحوتة من الشوك وملفوفة بورق فضة وثيق الحبك وغنى الملمس، فتقبلها رامة، شكراً وتسألها عن أولادها حازم وبسمة وعزة، وكيف هم الآن؟ وترد المضيفة الوافرة البدن، وهى تكاد تتحرك للذهاب، ثم تميل فتهمس فى أذن رامة بشىء وهى تنظر إلينا، فى معابثة مطايبة مرتاحة، وتضحك رامة ... » {الزمن الآخر ص.٨١}

ن٣: «عندما خرج من عندها فى آخر ليلة، كان فى حسه إنهاك عميق لم يكد يعرفه قط من قبل. كان الحوش الصغير المعتم خاوياً، وفكر أن نبوية لابد نائمة فى غرفتها الصغيرة وراء الباب، مع أولادها، ربما مع زوجها. وهل تعيش مع زوج؟ وفكر أنه لا يعرف عنها شيئاً.

وعندما رد الباب الخارجى الكثيف الثقيل وراءه، ومر من تحت الجميزة الليلية المليئة بحضور رازح، فكر أنه ربما قد انقضت أعظم وأجمل خيالاته. وقال إنها لم تكن خيالات. ومرت فجأة من جنبه، فى الليل، قطة طويلة الجسم، سوداء، تمد عنقها إلى الأمام وتجرى بسيقان صامتة تماماً، ومرقت بين أجسام السيارات الواقفة أمام/ الحيطان العريقة، واختفت وراء كومة من التراب وأنقاض أحجار نائتة، تبدو صلبة وعنيدة تحت نور عمود الشارع.

وصلتُ إلى الكورنيش، جئت إليه من الشارع الضيق المنحدر ... ».

{الزمن الآخر ص. ٤٦٥،٤٦٦}

ن٤: «وأياً كان حديثه عن سر الاقتران المقدس الذى لاينقض ولا تنفصم عراه أبداً، فقد كان - كما يعرف الآن - حدثاً عابراً فى حياتها، أو حادثة، أو حكاية، سارة أحياناً، وباعثة على الضيق - بالأكثر - أحياناً، قد تكون قد طالت قليلا، لكنها على كل حال راحت لحالها.

البحث عن الدوام صبيانى، وبدائى قليلاً /

ولكنى - مع ذلك كله - أناجزك وأتحداك. احرمنى من فردوسك، ألقنى فى جحيمك ألف ألف عام. لن تنزع منى أننى حلقت بالنشوة إلى أعلى ما استطاع أحد أن يصل إليه ... ».

{يقين العطش ص. ٣٠٣، ٣٠٤}

تمثل النماذج السابقة بعض المواضع (القليلة)[٢١] التى يفصح فيها السارد عن هويته حيث ينتقل من حالة الغياب المهيمنة (باستعمال ضمير الغائب) إلى الحضور الصريح (بضمير المتكلم). فداخل كل نموذج يحدث انتقال من الغيبة إلى الحضور (وهم أن يذهب إليها ... ← كنت عنيفاً مع نفسى ... ← فى العودة كان يتلكأ ... - نموذج ١. تقدم لكل منهم ← وهى تنظر إلينا - نموذج٢. خرج من عندها .. رد الباب وراءه .. ← وصلتُ إلى الكورنيش .. - نموذج٣. وأياً كان حديثه ..← لكنى أنا جزك .. - نموذج٤)، غير أن هذا الانتقال ليس مجرد استبدال ضمير بآخر (أو صيغة نحوية بأخرى)، ولكنه اختيار واعٍ مقصود يضع الذات فى وضعين أو موقفين (سرديين) مختلفين فالذات المسرودة هى نفسها الذات الساردة، «ميخائيل» الذى يحكى عنه السارد (هم أن يذهب سال قلبه، توقفت حركته الداخلية، كان يتلكأ، لا يجد نفسه، يلمحها، تبحث عنه - نموذج١. كل منهم (أى «رامة» و «ميخائيل» وتلميذه «بشاى أبسخيرون») - نموذج٢. خرج، كان فى حسه، وفكر، رد الباب، مرَّ، فكر، قال، من جنبه - نموذج٣. كان حديثه، يعرف - نموذج٤)؛ «ميخائيل» هذا الذى يحكى عنه السارد هو نفسه السارد (كنت عنيفاً مع نفسى، وصلتُ إلى قرار، عقدت عليه عزمى - نموذج١. تنظر إلينا - نموذج٢. وصلت، جئت - نموذج٣. لكنى أناجزك واتحداك، احرمنى، ألقنى، لن تنزع منى أننى حلقت -نموذج٤)، وبذلك يتماهى «ميخائيل» /الشخصية مع السارد («ميخائيل»/ المسرود = «ميخائيل»/السارد) دونما علامات (نصية) تدفع إلى التوهم بانتفاء هذا التماهى أو تؤوله، كأن يكون ظهور ضمير المتكلم من قبيل الخطاب المباشر للشخصية لحظة الحلم

أو المونولوج، وهو ما يتأكد بشكل أوضح في نموذج (٢،٣) حيث لا يقترن الضمير بأي من أفعال الشعور أو الوعي، بل بأفعال حركة وأداء (تنظر إلينا، وصلت، جئت). يظهر - إذن - ضمير المتكلم - قليلاً - ليوحد السارد والشخصية، فلا توجد سوى ذات واحدة (الشخصية أو البطل السارد)، في حين أن هيمنة ضمير الغائب تجعل من السارد - بوصفه سارداً - والشخصية ذاتين مختلفتين. السارد - الذي هو بمثابة متكلم ضمني - يحكي عن آخر غائب (أي الشخصية). هنا يستوجب ضمير الغائب متكلماً آخر ضمنياً يتولى الحكاية أو السرد، سيتضح فيما بعد - عند استعمال ضمير المتكلم - أنهما ذات واحدة، وهناك حيث حالة التماهي يخفي ضمير المتكلم آخر كثيراً ما ينفصل عنه، ويغدو مبايناً له. بعبارة أخرى، عند استعمال ضمير الغائب توجد ذات متلفظة (السارد) وذات ملفوظة (ميخائيل) لن تلبث الحكاية أن تعلن تماهيهما في مواضع (قليلة)، وعند استعمال ضمير المتكلم توجد ذات متلفظة ملفوظة (ميخائيل/السارد)، ليس بإمكانها أن تختزل ما بها من ثنائية (كونها متلفظة من ناحية، وملفوظة من ناحية أخرى)، " ... ما إن تصبح الذات المتلفظة ذاتاً للملفوظ حتى تصير الذات التي تتلفظ ذاتاً أخرى... "(٢٢)، **فالسارد في**: (همّ أن يذهب إليها، وقد سال قلبه، ثم توقفت حركته الداخلية ... - نموذج١) هو ذات متلفظة تمارس فعل الحكي بشكل مستتر، أي من خلال «أنا» ضمنية أو مضمرة، وإن كانت عبارة (قد سال قلبه) بها من التأكيد (باستعمال «قد») ما يحمل تواجداً أوضح قليلاً للذات الساردة إزاء هاجس شك أو ريبة بصدد المحكي أو الذات الملفوظة (أي «ميخائيل»)، هذه الذات المتلفظة وهي تحكي عن ذات أخرى ملفوظة إنما «يخايلها» صوت آخر (مرتاب - في هذا النموذج - أو غير ذلك من الحالات) يرغمها على الالتفات إليه وعدم تجاهله، مما يترك أثره على مستوى وعيها وعلى صياغتها (فهي تعي ارتياباً ما، وتعمل على دفعه بصيغة أو بأخرى). هنا تشتمل الذات المتلفظة - بوعيها وخطابها - على صوتين، أو على ثنائية لن يلغيها تماهي السارد والمسرود، أي توحد الذات المتلفظة والملفوظة الحاصل في: (كنت عنيفاً مع نفسي وقد وصلت إلى قرار، وعقدت عليه عزمي). والشيء نفسه يحدث في: (وفكر أن نبوية لابد نائمة في غرفتها الصغيرة وراء الباب مع أولادها، ربما مع زوجها، وهل تعيش مع زوج؟ وفكر أنه لا يعرف عنها شيئاً. / فكر أنه ربما قد انقضت أعظم وأجمل خيالاته، وقال إنها لم تكن خيالات .. - نموذج٣)، فما تعتقده (أو تفكر فيه) الذات الملفوظة (أي «ميخائيل») عن

«نبوية» - خادمة «رامة» - بكونها نائمة فى غرفتها مع أولادها؛ ما تعتقده يأخذ شكل اليقين (لابد..) الذى لا يلبث أن يداخله الظن والشك والتساؤل (ربما ..، هل ..؟).

هذا الصوت المتداخل غير المتيقن سرعان ما يعدل من الاعتقاد السابق للذات الملفوظة/المسرودة (وفكر أنه لا يعرف عنها شيئاً)، فغدت معرفتها - وموضوع المعرفة بالتالى، أى «نبوية» - وهماً أو عدماً. وقد يحدث أن يبعث الصوت المتداخل على اليقين والجزم (قال أنها لم تكن خيالات) إزاء حالة من عدم التثبت (ربما)، ومن المعرفة الخاطئة (خيالاته)، فصيغة الاحتمال (ربما قد انقضت..) تثير تساؤلاً ضمنياً يجاب عنه بصيغة التأكيد (إنها لم تكن خيالات)، هذه العبارة الأخيرة بمثابة «رد» على تساؤل غير معلن من جانب الآخر، لكن الآخر قد يخرج عن صمته بأسئلة صريحة معلنة من قبيل: (وهل تعيش مع زوج؟)، وهى أسئلة مطروحة على الذات (متلفظة أو ملفوظة)، وعلى القارئ الذى تخطى- عبر القراءة - العديد من صفحات الثلاثية (حتى ص. ٤٦٥ من الجزء الثانى)، وهو لا يعلم - كالذات - عن خادمة «رامة» سوى اسمها، بل قد تكون الأسئلة مصاغة من قبل القارئ - بوصفه «آخر» - تعرضها الذات المتلفظة، معنى ذلك أن القارئ (الضمنى) - فى الحالتين - يمثل جزءاً من «آخرية» الذات، خاصة عندما يغيب المخاطب أو المسرود له. هنا يتعاظم وجود القارئ الضمنى، ويقترب من التماهى مع الذات متلفظة (وهمّ ..، تقدم لكل منهم ..، خرج..، كان حديثه..)، أو متلفظة ملفوظة (كنتُ عنيفاً مع نفسى ..، تنظر إلينا..، وصلتُ..)، وكأن الذات تحكى عن ذاتها لذاتها، «ذاتها» التى يداخلها الآخر (القارئ الضمنى جزء منه)، ويسكنها.

وعندما يبرز المخاطب أو المسرود له (أناجزك وأتحداك..) يغدو (أى المسرود له) «آخر» جديداً مضاعفاً - إلى جوار القارئ الضمنى المتباعد فى هذه الحالة، وإلى جوار الذات نفسها - يهم الذات ويعنيها أثناء سردها لحكايتها، لـ«ذاتها».

لقد ساهمت - بالفعل - مواضع ضمير المتكلم (السابقة) فى إدراك تماهى السارد والشخصية (المحكى عنها)، وكون البطل/ميخائيل هو السارد، ولكن لم يمثل هذا كشفاً كاملاً عن هوية السارد وحقيقته. فـ «ميخائيل»/ السارد عندما يحكى عن نفسه كغائب (غالباً)، أو كمتكلم (أحياناً) - ليس ذاتاً «وحيدة»، ولكنها ذات مسكونة بالآخر، تتطابق مع نفسها (متلفظة أو ملفوظة) فى الوقت الذى تعى ما بها من «آخر»، وتلتفت إليه، فـ «الآخر» يقبع بداخلها، بشكل

وعيها وخطابها، يمنحها كينونتها. إن الذات - بذلك - **تنشد وجودها، تنشد دائما، تبحث عنها، من خلال «آخر» داخلها ولهذا فهي كثيراً ما تحكي عنها (أي عن ذاتها) بوصفها « غائباً » (باستعمال ضمير الغائب**)، غائباً يفتقر إلى الحضور والاكتمال والتحدد، فـ «الآخر» دائماً يواجهها بالشك والارتياب والتساؤل...، ولا يفارقها حتى عندما تفصح عن نفسها (بضمير المتكلم) فيما يشبه الإعلان أو الاعتراف الموثق. إن «ذاتية» السارد/ميخائيل على قدر من التعقيد والإشكال (لوجود «الآخر» داخلها)، وما تحققه الضمائر (النحوية) من دور في تعيين نوع الخطاب ومتلفظه - وغير ذلك من وظائف تتعلق بنسج الحكاية وتأويلها - لا ينفي عن الذات تعقدها، بل قد تزيد الضمائر من تشابك الذاتية بما تشهده (أي الضمائر) من حرية في التبدل والتحول (من الغائب إلى المتكلم، والعكس)، وما ينتج عن ذلك من اختلاط «مراجع» الضمير وتداخلها وعدم تحددها.

إن الذات الساردة - إذن - ليست كياناً تاماً منجزاً، تعرض الحكاية/الكتابة «سيرة» اكتماله، ولكنها كيان «يتخلق» - بفعل الكتابة - في ظل تدخلات الآخر وشكوكه وتساؤلاته واستدراكاته. إنما في حالة بحث وتعرف واستكشاف وصياغة.

تروي الذات الساردة - كما توضح النماذج السابقة - حكايتها الخاصة، وهي - بذلك - إذ تقوم بدور السارد («الناظم» بمصطلحات «جاب لينتفلت»)[٢٣]، مستخدمة ضمير الغائب، فإنها تبرز في الوقت نفسه بوصفها شخصية («فاعلاً» بمصطلحات«لينتفلت») مستخدمة ضمير المتكلم فالسارد (أي «ميخائيل») يروي حكاية (أو ينظمها) بضمير الغائب (غالباً)، وكأنه منفصل عنها لا تعنيه في شئ، بل تخص شخصاً آخر، يتولى هو (أي السارد/ميخائيل) فقط روايتها، غير أن هذه الحكاية - كما تكشف مواضع ضمير المتكلم - هي في النهاية «حكايت-» -ه الخاصة، هو ساردها وفاعلها معا.

وهكذا فإن «ميخائيل» - الشخصية المركزية في الثلاثية - هو «سارد من الدرجة الأولى» يروي حكايته الخاصة (أو هو «خارج القصة - مثلي القصة» عند «جينيت» و«فاعل ذاتي» عند «لينتفلت»)، وما يبدو من أن السرد «براني» (غيري) القصة/الحكي Hetero-diegetic ، لاستعمال صيغة الغائب، إنما هو - في الحقيقة - «جواني» (مثلي) القصة/الحكي Homo-diegetic، ذلك الشكل الذي يتميز بتماهي السارد والشخصية، وهو ما عبر عنه G. Genette بالصيغة: « Narrator

Character = »[٢٤]. إنه سرد جوانى - ذاتى بضمير الغائب، تعلن فيه الذات انفصالاً عن ذاتها (بالنظر إليها كغائب) فى الوقت الذى هى منغرسة فيها إلى حد بعيد.

لا يعد «ميخائيل» - إذن - مجرد «شخصية» مركزية تقوم بدور البطل والسارد، بل هو الذات (السردية) المشيدة للعالم المتخيل، بشخوصه، وقيمه، وطرق تمثيله، يحكى عن نفسه غائباً أو حاضراً يحكى عن «رامة» وآخرين، يقدم خطاباته هو، كما يقدم خطابات «رامة»، وغيرها من الشخصيات منقولة أو محولة أو مسرودة، ويروى ما يشعر به أو يفكر فيه، أو ما لا ينطق به هو وغيره من الشخصيات، يتوارى خلف خطابات وصفية ووثائقية وشعرية...تبدو لا ناظم لها داخل الحكاية. فبناء العالم السردى - بذلك - ليس سوى فعل «جمالى» لـ «ميخائيل»، يصوغ به الرسالة السردية «ميخائيل» الذى هو وعالمه - في النهاية - اختيار لمؤلف ضمنى وتجسيد لرؤيته؛ وهنا يزداد التباس «ميخائيل»/السارد بصورته هذه مع المؤلف الضمنى؛ فما يقوم به المؤلف الضمنى من تشييد للعالم السردى إنما يتولاه السارد/ «ميخائيل» منفرداً بوصفه للذات السردية المدركة، والمحركة لكل العناصر، والناسجة لكل الخطابات.

إن «ميخائيل» - إذن - هو الذى يدير عملية القول أو التواصل السردى بكل عناصرها، يتولى الكلمة، أو يمنحها لهذا أو ذاك، أو يرسلها بلا متلفظ؛ وهو فى كل هذا يتخذ «مواقع» متباينة، ويمتلك علامات متغيرة تمتد ما بين هيمنة الحضور الذاتى والغياب الذى يكاد أن يكون مطلقاً. وفى كل حالة تختلف صيغة الخطاب والمخاطب (أو المسرود له)، **وهو ما يمكن أن يتضح من خلال النماذج التالية:**

ن١: «سوف يأتى إلى هذه الغرفة، فيما بعد، وينظر من النافذة الجانبية إلى هذا المشهد مرة أخرى، وفى داخله هو هذه السماء الخاوية الساكنة بعد أن يخرج منها حضورها المزدحم وتفرغ من حشد وجودها معه وامتلاء الجدران بها، سطوح الورق المنقوش بأزهار صغيرة تبدو رقيقة دافئة ضيقة ولكن لا تضيق بها الأنفاس، بعد أن تركد تحركات النفس المضطربة المتراكبة الأعضاء». {رامة والتنين ص. ١٨٠}

ن٢: «دخلت عليه مكتبه فى «الخليفة» كان غارقاً فى الملفات المتراكمة عن مشكلة استرداد آثار سيناء المنهوبة فى إسرائيل، وفى غيرها. كان رئيس الهيئة - لم تكن قد تحولت بعد

إلى مجلس أعلى للآثار - قد أحال إليه الملف للاستشارة «وإبداء الرأى» ... »{يقين العطش ص. ١٨٤}

ن٣: «كان فى وهمه أنه من الممكن، فى داخل سجن المواضعات التى أقمناها لحياتنا، أن يصل إلى هذا المطلق فى حبه، يريده فى قلب المستحيل، أن يصل إليها كلها، وأن يعطيها نفسه، كلها». {رامة والتنين ص. ٢١٧}

ن٤: «لم يكن قد قال لها، أبداً، أنه فى كل مرة يلقاها يذهب إليها وفى قلبه عذاب غير مفهوم، كأنما ينتظر ألا يجدها، بل يجدها أخرى، لا تعرفه، وتسأله: من أنت؟

لم يقل لهاأأابداً: ألا تحسين وطء قضبان السجن يضغط على اللحم العارى المكشوف؟ ألا تحسين القهر يقبض على ناصية القلب، يقبض على ناصية السماء؟ والصرخة المكتومة؟

ولن يقول لها. فقد كان يظن أن فى طبعه شيئاً من الكبرياء. وكان يظن أن الأشياء المهمة حقاً لا تقال، ولا يمكن أن تقال. هل هناك أشياء مهمة حقاً؟». {رامة والتنين ص.٧}

ن٥: «خطر له بعد ذلك بسنين أنها - ربما - صدمت، أحبطت شيئاً ما، فلعلها كانت تنتظر منه - فى أوائل أيام حبهما - أن يذهبا معاً - ليس وحده - إلى شقة فى العجوزة، إلى لقاء غرام لم يحدث عندئذ قط.

أم أنها كانت تنتظر ذلك، بالفعل؟

أكانت براءته - يعنى سذاجته - عندئذ، مما لا يخطر على بالها؟ هل كانت هذه البراءة هى التى أغوتها منه إلى حد ما؟ لا داعى أن نقول البكارة، ومع ذلك فقد كانت بالفعل بكارة منه بمعنى ما.

كان - وما زال - حباً غريباً، غير مفهوم.». {يقين العطش ص.١٦}

ن٦: «كانت قد صنعت فى البيت الملوكى عملاً مدهشاً. ركبت باباً زجاجياً، بضلفتين، بين الفسحة الصغيرة التى ينتهى إليها الممر، وفيها القرص المدور وصناديق الورق المقوى الكبير ومائدة المكوى، مسنودة كلها إلى الحائط، وبين المطبخ الذى كان فى القديم مدخلاً أو رواقاً أوسع قليلاً من الردهة الضيقة، ومكملاً لها، مازال نصف حائطه الأيمن - وأنت داخل - مكسواً بالقيشانى القديم اللامع ... ». {الزمن الآخر ص. ٢٢٠}

ن٧: «وكان قراري أن أتركها لوحشة الليل الخاوي، ظناً مني بأنها التي تريد أن تخرجني إلى الليل، الآن أو قبل الثامنة صباحاً سواء على أي الأحوال، من دفء القربى الوثيقة التي عدنا فعثرنا عليها من جديد، لآخر مرة». {الزمن الآخر ص. ٧١}

ن٨: « قالت له بعد ذلك : أنت لا تحبني.

قال، وهو لا يصدق ما يسمع : أنا ؟

قالت : لو كنت تحبني لأخذتني، كل مرة .

ومع ذلك فهل كنت تريدين، في صميم رغبتك، الإخفاق ؟ عمداً، ومن الداخل، تفعلين ما من شأنه أن يفضي إلى عدم التحقق ... ؟

قال لنفسه : ما العمل ؟ كيف أتحدى - نتحدى معاً - رغبتها الأصيلة تلك، التي أفترض، في الانتهاء إلى الإخفاق الحقيقي ... ». {رامة والتنين ص. ٢٢٢}

ن٩: « "الأحياء الشعبية بالاسكندرية كغيط العنب وكرموز وغبريال قد منيت بعدد وافر من الكلاب تحتل كل شارع وزقاق ..وما يكاد الناس يستسلمون للنوم حتى تبدأ دورية الكلاب؟"

أما زينب عطية، أخصائية اجتماعية بالجيزة، فتقول:

"أبكاني الياميش وانهمرت دموعي مدراراً، عندما رأيت، وأنا أزور إحدى صديقاتي صاعدة درجات السلم إليها، أطفال إحدى الأسر الفقيرة يبحثون في قشر الياميش على باب الشقة المقابلة لهم، لعلهم يجدون ما التصق بقشرة أو بأخرى، لكي يذوقوا طعم الياميش"

حضرة المحترم الأخ العزيز ميخائيل أفندي قلدس

أهدي إليك أطيب تحياتي وأتمنى أن تكون مع العائلة في أطيب صحة وعافية

الرجاء إفادتنا عن أحوالكم في أخميم وطرق المعيشة عندكم وشدة الحر طبعاً، والعلاقة مع الجيران. وهل والدك العزيز مسافر معكم أم لا من شدة الغارات على بلدنا المحبوب.

وإليك أخبار الغارات التي حدثت يوم الاثنين الماضي ... / ... / ...

الاسكندرية في ٢٤ يونيو ١٩٤١

صديقك المخلص

فرنسيس أنطونيوس».

{الزمن الآخر ص. ٢٦٢، ٢٦٣ ، ٢٦٤}

ن١٠: «ها هو ذا رأسى على طبق مشتعل، هل إجتزته رامة أم أنا الذى قدمته طوعاً للذبح هأنذا قد قطعت الصحارى الشاسعة فى وقدة الشمس، وفى بهرة القمر، وفى العتمة الدجية وفى سطوح الوضوح، فهل وصلت إلى الحافة؟ هل أصل إلى أفق مخايل لا يغيب ولكنه لا يأتى أبداً؟» {يقين العطش ص. ٢٣٤،٢٣٥}

ن١١: «قال إن الغرفة التى كان يقيم فيها رمسيس يونان، كانت فسيحة، خافتة الضوء ... المشربية المنمنمة، مثل مشربية بيتك فى شارع الشعرى اليمانية، أو أصغر قليلاً، والمشكاوات القديمة من النحاس والزجاج مدلاة بسلاسل حديدية تهتز قليلاً من عوارض السقف الخشبية السوداء بين النقوش التى كادت/ تنطمس ألوانها، والشلت الطرية ناعمة القطن على الحصير المفروش، وزوايا أركان الحيطان العريقة لها نهاية تومئ إلى جلال من أقاموا هنا ... » {يقين العطش ص. ١٠٢ ، ١٠٣}

ن١٢: «فينوس البدائية مهدرة لكل نظام مستتب، قوة مدمرة بجمالها وسطوة أنوثتها، هى مع ذلك حاملة بذور الخصب والنماء، سماء الحلم تظللها، حبلى بالثمر والمرارة، شائكة الأطراف، فينوس التى تصعد من موج الشهوات فتصيب الرجال بالشلل أمام روعة تجليها فى عنفوان الجسدانية وعرامة الطلب، جمود الأوصال وتعويق الاقتحام وسقوط الطواطم فى زلزال المحبة وتحطم أركانها الحجرية على أرض مصوحة شققتها الجفاف» .

{يقين العطش ص. ٩٤}

ن١٣: « ... قالت له: "هل تعرف أنه [أى قدرى عبدالفتاح وكيل الوزارة] كان فى شبابه عضواً فى "حدتو"؟ نعم يا سيدى كان، ولم يعتقل قط مع ذلك، أرسله أبوه الباشا الذى كان لواء فى الجيش ليدرس فى لندن" فقال أنه يعرف أنه حصل على الماجستير من جامعة إقليمية غير معروفة تقريباً، نسى ما هى، فى إنجلترا لا فى لندن. فقالت: "تماماً عليك نور، أنت على حق، ورجع بعد عدة سنين والتحق بالمصلحة، ولم يكن اسمها هيئة عندئذ طبعاً، وعرف كيف يسلك طريقة إلى أعلى بكل الوسائل المعرفة" ... ». {الزمن الآخر، ص. ٤٠٨}

ن١٤: «قال لنفسه. أم هل كان الكابوس هو الذى يقول:

-ما صورتى الآن عندها؟ ما صورتى دائماً عندها؟ كيف رأتنى، زمان، كيف ترانى الآن؟ تلك النظرة الإكلينيكية المتفحصة الصاحية، سطح ثلج مخضر صقيل، تتأمله بصمت. ضعيفاً



متخاذلاً؟ كاذباً ومخادعاً؟ غادراً نكث بعهده وولى عنها؟ قبل منها ما لا يقبله الرجال فى بلادنا، البطاركة الذين لا يفهمون من المرأة إلا خضوعها المطلق وولاءها المطلق؟»

{يقين العطش ص. ٣٤}

تجسد النماذج السابقة التجليات المتعددة لعناصر التواصل السردى، وطبيعة علاقاتهم بالحكاية، أى من حيث الصوت السردى لكل عنصر، ومنظوره، ومستواه السردى.

فالسارد قد يكون من الدرجة الأولى، يتموقع عند مستوى سردى/قصصى خارجى Extra-diegetic، يحكى غالباً بضمير الغائب (نماذج : ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧) - ونادراً بضمير المتكلم (نموذج ٢، ٣) - ومع ذلك فالسرد «جوانى» كما سبق القول، وهذه هى الصورة العامة لشكل السرد (والسارد) فى الثلاثية التى تم الكشف عنها عند الحديث عن هوية السارد. وقد يكون السارد من الدرجة الثانية يتموقع عند مستوى سردى أو قصصى داخلى Intra-diegetic، أدنى من سابقه (نماذج ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢)، يكون سرده بمثابة «قصصى تال» أو «ميتا - سرد» Meta-diegetic بالنسبة إلى المستوى السردى السابق (الخارجى)، ويأخذ صوراً متعددة: شفوياً (نموذج٨)، مكتوباً (نموذج٩)، حكاية داخلية Inward (نموذج١٠)، تمثيلاً «أيقونياً» يحوله السارد إلى حكاية/سرد (نموذج١١)، شعرياً (نموذج١٢). وقد يحدث أن يُختزل الميتا - سرد إلى سرد، ويسمى - حينئذ - بـ«القصصى التالى المختزل» أو «القصصى الكاذب/المزيف» Pseudo-diegetic (نموذج ١٣، ١٤)؛ فما كان سرداً داخلياً أو قصصياً تالياً ينتقل إلى مستوى أول يتولى السارد حكيه، مختزلاً أصله أو مبدأه. وفى هذين المستويين الآخيرين قد يكون السرد جوانياً أو برانياً. وعلى هذه المستويات السابقة نفسها يقع المسرود له (لهم) الذى يتوجه إليه السارد بالخطاب.

إن السارد عندما يتخذ مقاماً سردياً خارج القصة، فإنه يحكى بضمير الغائب عن آخر(ين) (نماذج ١-٧)، حتى لو كان هذا «الآخر» هو نفسه (أى السارد) (نماذج ١-٧،٥)، أو كان شخصاً غيره (نموذج٦). والسارد إذ ينصرف - حيناً - إلى ضمير المتكلم (نموذج٢، ٣) فإنما يكون ذلك على نحو مفاجئ ومؤقت، لا يواصل به فعل السرد. إنه مجرد التفات عارض إلى واقع «غير شخصى» لا يخص السارد، بدليل مجيئه بضمير الجمع (نا). عند هذا المستوى الخارجى لا تسمح الحكاية/ السرد سوى بحضور خارجى للمسرود له، غالباً ما يكون مضمراً، يتكشف قليلاً عند استعمال ضمير المتكلم الجمع حيث يكون المسرود له من بين «الجمع» المشار إليه. ونادراً ما يكشف السارد صراحة عن

مخاطبه (المسرود له) (نموذج٦)؛ أما عندما يتخذ السارد مقاماً سردياً داخل القصة، فهو حيناً يستخدم ضمير المتكلم، حاكياً عن نفسه، أو محاوراً لها (نماذج: ٨ ، ١٠، ١٤)، أو محاوراً شخصاً آخر (نموذج٨)؛ وهنا يأخذ السرد شكلاً جوانياً. وقد يكون الموضوع المسرود برانياً فى حالة محاورة السارد لشخصية أخرى (نموذج٨ ،١١)، وهذه السمة مما يميز السردى الكاذب/ المزيف، حيث يحكى السارد (والشخصية) عن موضوع أو شخص برانى عنها، مقصياً مصدر معرفته به (نموذج١٣). يضاف إليها سمة أخرى تتمثل فى تحويل السرد الداخلى أو الميتا - سرد إلى سرد خارجى، كأن يحول «المونولوج» أو حوار النفس الداخلى إلى سرد يضطلع به السارد بدلاً من الشخصية (نموذج١٤).

وفى المستوى السردى الداخلى قد يستخدم السارد/ الشخصية ضمير الغائب (نموذج ١١٨)، وقد ينتفى وجود الضمير فى بعض السرد المكتوب والتمثيل الأيقونى (أجزاء من نموذج ٩،١١). وعند المستويين الداخلى والمزيف يتمتع المسرود له بوجود داخلى مماثل، حيناً يكون مضمراً (نموذج ٩، ١٢)، يتخفى فى ضمير المتكلم الجمع (نموذج٨، ١٤)، وأحياناً كثيرة يبدو محدداً وبارزاً (نماذج٨ ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٤)، وأحياناً ثالثة لا يكون المسرود له هو ذلك المحدد - فى النموذج - بوصفه كذلك، بل هو - فى الحقيقة - السارد الذى كان فى الأصل مسروداً له من قبل آخر قام (أى السارد) بإقصائه واستبعاده، وهو ما يحدث فى السردى المزيف (نموذج ١٣).

هذه هى الصورة العامة للمستويات السردية فى الثلاثية، والتى يتم التواصل السرد وتتشكل - فى النهاية - الرسالة السردية وفقاً لها، الأمر الذى يقتضى مزيداً من التحليل والتفصيل لتلك المستويات - فى ضوء مخطط «جاب لينتفلت» الذى يقيمه على تصورات «جينيت» و«ستانزل» و «أوسبنسكى»[٢٥]: أشكالها (برانى، جوانى) - وهو ما يماثل التقسيم الثنائى للشخص عند « جينيت »: سرد غيرى القصة ومثلى القصة، أنماطها (نظمى/مؤلفى، فاعلى، محايد) - بناء على مركز توجيه القارئ، نحو السارد أو الفاعل - وهذا التقسيم الثلاثى للأنماط نوع من التركيب بين تبئيرات « جينيت » وأنماط « ستانزل » : المؤلفى = التبئير صفر، الفاعلى= التبئير الداخلى المحايد = التبئير الخارجى، مكوناتها (المدرك النفسى - المنظور وعمقه أى الذات المدركة وموضوع الإدراك، وهذا الأخير أى موضوع الإدراك أو موضوع التبئير أو التبئير على - هو ما انتقد « جينيت » لعدم مراعاته، وإضافة إلى المنظور وعمقه يضم المدرك النفسى صيغ السرد - المستوى الزمانى، المستوى المكانى، المستوى اللفظى) - وهذه نفسها هى مستويات وجهة النظر عند

«أوسبنسكى»، وسيضاف إلى ما سبق مقولة «المسرود له» بوصفه العنصر الثانى الجوهرى فى عملية التواصل.

على المستوى السردى الخارجى يهيمن ضمير الغائب، دون أن يعنى هذا أننا إزاء سرد «برانى»، سارده غير مشارك، أى ليس شخصاً، يقتصر دوره على «نظم» الأحداث وتأليفها، فقد تم التأكيد سابقاً على أنه سرد جوانى. أما سارده فحيناً يحكى عن نفسه بضمير الغائب أو يحكى عن غيره (سارد - ناظم)، وحيناً يحكى عن نفسه بضمير المتكلم (سارد - فاعل).

ففى نموذج (١) يحكى السارد - الناظم (أى «ميخائيل») عن شخص آخر غائب ليس أحداً غير نفسه. فـ«ميخائيل» هو الذات المدركة وموضوع الإدراك فى الوقت نفسه، وإن كانت الذات تتأمل نفسها كغائب. وهى تفعل هذا من خلال منظور خارجى موسع أولاً (سوف يأتى إلى هذه الغرفة، فيما بعد، وينظر..).

إنها تنتقل بالمكان «المحدود» - ومحتوياته - (أى الغرفة التى كانت تجمعه هو و«رامة» بنافذتها الجانبية)، تنتقل به إلى زمن مقبل (سوف،فيما بعد)، زمن يمنح المكان/الغرفة وجوداً ممتداً فى الزمان/التاريخ، فصار (أى المكان) فضاء أوسع، لا يخلو من إيحاءات تتعلق بتجربة الذات، ولهذا سرعان ما تتحول إلى منظور داخلى موسع أيضاً (وفى داخله هو هذه السماء الخاوية الساكنة بعد أن يخرج منها حضورها المزدحم ... بعد أن تركد تحركات النفس ...).

وهنا لم تعد الغرفة مجرد مكان، بل غدت فضاء لتجربة الذات النفسية، فضاء شغلته «رامة» - فيما سبق - بحضورها البذخ الفياض والشامل، ذلك الحضور الذى احتوى «ميخائيل» بقدر ما احتوى المكان/الغرفة نفسها (حضورها المزدحم، حشد وجودها معه، امتلاء الجدران بها)، وبدون «رامة»، أى بغيابها - فيما بعد - سيغدو الفضاء خاوياً، ساكناً، راكداً (الخاوية، الساكنة، تركد).

فى هذا الفضاء تبدو السماء باتساعها بالنسبة للذات خاوية ساكنة، طالما أنها تظل مشهداً ليس به «رامة»، فالذات لا تطيق اتساع السماء، بينما كانت لا تضيق - هى ومن معها - بتلك النقوش الضيقة على سطوح الورق، فقد كانت بالنسبة لها رقيقة دافئة، كان لتشابك الأعضاء وما يرتبط بها من حركة واضطراب - بفعل النشوة؛ كان لهذا بعد الهدوء والاسترخاء دفء تلك النقوش الضيقة ورقتها.

يمارس السارد - الناظم فى هذا النموذج استباقاً (سوف يأتى ... فيما بعد)، ليعلن - بل ليؤكد - انفصالاً بينه وبين الشخصية (ميخائيل)، بين مقام السارد - الناظم ومقام الشخصية - الفاعل، فالسارد - لا الشخصية - هو من يخرج بالسرد عن الزمن الكرونولوجى، بإحداثه مفارقات زمنية، فعن طريق الاستباق يقوى السارد تظاهره بأنه يحكى عن شخص آخر، رغم أنه - فى الحقيقة - يحكى عن نفسه، مما يحدث غموضاً في النص، أى بسبب الإلحاح على انفصال المقامين رغم توحدهما.

وهنا يصبح الإعلان عن عودة «ميخائيل» إلى الغرفة ذاتها بعد افتراقه عن «رامة» - إخباراً من السارد - الناظم إلى مسرود له خارجى «غير ممثل» (أى غير حاضر فى النموذج بصوته أو ضميره) - بما سيقع لذلك الشخص الآخر الذى يحكى عنه، ولكنه أيضاً إخبار للنفس ذاتها، طالما أن السارد يحكى عن نفسه بعد انتهاء الحدث، يحكى عن نفسه لنفسه فى غيبة أى مستمع حاضر بشخصه فالذات الساردة تغدو - بذلك - مسروداً لها.

إن السارد - فى هذا النموذج - يعى وجود المسرود له غير المعلن، مخبراً إياه بما سيحدث - وهو بلا شك ما لا يعلمه المسرود له - (سوف .. فيما بعد)، ومؤكداً له أن الأمر إنما يتعلق بـ «ميخائيل» دون غيره (فى داخله هو)، وكاشفاً له عن حقيقة وضع «رامة» فى حياة «ميخائيل» وماذا يعنى خروجها من حياته (الخاوية الساكنة بعد أن يخرج منها حضورها المزدحم ..)، وكيف كان لقاؤهما (تحركات النفس المضطربة المتراكبة الأعضاء)؛ كل هذه القرائن العامة غير المباشرة (الاستباق، الصور الأسلوبية كالتأكيد، الصور البلاغية لكل من السماء والنفس) تومئ إلى مسرود له ضمنى يرغب السارد فى زيادة إدراكه ومعرفته، أو تعليمه وإخباره، بل وتوجيهه - فى النهاية - نحو قيم الذات (الساردة والمسرودة)، بتعلقها الدائم بما ليس فى حوزتها، بما سيكون حيث الفراغ والوحدة، وبما كان وانقضى من القرب والمتعة. إن الذات تغادر لحظتها الحاضرة إلى مستقبل يؤكد لها فقدان «رامة» (سوف .. فيما بعد)، ويخلف الحسرة على ما فات (حضورها المزدحم، حشد وجودها، امتلاء الجدران بها).

وقد لا يكتفى السارد - الناظم بتقديم إشارات غير مباشرة للمسرود له الضمنى - كما فى النموذج السابق، بل قد يخصه بتوضيح مباشر، كما فى نموذج٢ (كان رئيس الهيئة - لم تكن قد تحولت بعد إلى مجلس أعلى للآثار-...). فالجملة الاعتراضية هنا بمثابة «معلومة» موجهة إلى

المسرود له، لا تخلو - فى بعض فوائدها - من تحديد زمن الحدث المسرود، ولا تبعد عن أن تكون أيضاً «إيضاحاً» إضافياً من المسرود له أى «ميخائيل» الذى هو نفسه الذات الساردة - المدركة وموضوع الإدراك (هو و «رامة» معاً).

فالسارد يحكى بضمير الغائب - من خلال منظور خارجي محدود - عن دخول «رامة» عليه فى مكتبه، وعن انشغاله هو بقضية استرداد آثار سيناء المنهوبة، وعن طبيعة عمله «الاستشارى» فى مجال الآثار. على هذا المستوى من التحديد الخارجى أو الشكلى الدقيق لـ: موقع المكتب (فى «الخليفة»)، المشكلة (آثار سيناء المنهوبة)، طرف المشكلة المعتدى (إسرائيل وغيرها)، طبيعة العمل (الاستشارة وإبداء الرأى)؛ على هذا المستوى من الإحاطة لا ينتظر السارد من يستدرك عليه بأن هيئة الآثار قد تحولت - لحظة السرد - إلى «مجلس أعلى للآثار»، خاصة أنه (أى السارد) يعيش اللحظتين: لحظة السرد الآنية، واللحظة المسرودة المنقضية، فيبادر هو بتقديم هذا التوضيح أو التحديد المطابق للواقع/الحقيقة.

في النموذجين السابقين يظل السارد - الناظم حريصاً على انفصال مقامه عن مقام الفاعل/الشخصية، ومن ثم عن مقام المسرود له، وهو ما يظل يفعله فى بداية نموذج٣ (كان فى وهمه أنه من الممكن ...)، مستخدماً صيغة الغائب، غير أنه سرعان ما يتحول إلى صيغة المتكلم - الجمع (فى داخل سجن المواضعات التى أقمناها لحياتنا)، محدثاً بذلك «انصرافاً سردياً» Narrative Metalepsis، وهو "... كل تطفل من السارد أو المسرود له خارج القصة على الكون القصصى (أو من شخصية قصصية على كون قصصى تال إلخ)، أو العكس..."(٢٦)؛ هذا التطفل (أى التدخل) من شأنه أن يؤدى إلى الانتقال أو المرور من مستوى سردى إلى آخر، وهو ما يمكن أن تنسب إليه جميع العلامات/ الإشارات الدالة على المسرود له، سواء تلك العلامات غير المباشرة، كالتى تتعلق بالمراوحة الزمنية أو الزمنية المزدوجة للقصة وفعل السرد Narrating، على نحو ما يوجد بخفاء فى نموذج(١)، حيث يتم الانتقال من زمن القصة/الحدث فى المستقبل (سوف يأتى .. فيما بعد .. بعد أن يخرج منها حضورها) إلى زمن الفعل السردى الآنى (سطوح الورق..تبدو)، **وهو ما يترك في النص شيئاً من الغموض والخلخلة لخفاء «الانصراف» وتلاعبه بالمستوى السردى**، سواء تلك العلامات غير المباشرة، أو المباشرة - الصادرة عن السارد او المسرود له - كالجملة الاعتراضية فى نموذج (٢) (- لم تكن قد تحولت بعد إلى مجلس أعلى للآثار-)، وكالإشارة الصارخة (الفريدة) -

التى لا نظير لها فى الثلاثية - **في قوله**: [« قالت: وهكذا وهكذا، القائمة طويلة، هل يهمك أن تسمعها كاملة؟ سوف تستغرق وقتاً. (سوف تستغرق ثلاث صفحات كاملة من هذه الرواية)» - يقين العطش ص. ٢١١]؛ فهذه العبارة الموضوعة بين قوسين (..) تعد بمثابة «انتهاك» حاد لمستوى الحكاية/التخييل وخروج عن منطق المتخيل، بإبرازها ذلك الحد الفاصل بين العالم المتخيل والعالم الواقعى، والذى يجاهد الفن أو يتفنن من أجل إلغائه أو تناسيه أو الإيهام بانتفائه. فالقارئ الذى لا يستمع إلا إلى حديث «رامة» من داخل العالم المتخيل، العالم الممكن المتاح له فى هذه اللحظة - لحظة القراءة؛ هذا القارئ يجد نفسه - بفعل عبارة (سوف تستغرق ثلاث صفحات كاملة من هذه الرواية) - مدفوعاً به إلى الخارج، إلى زمن حقيقى غير متخيل، بل إلى واقع تتأكد أصالته بعدم تلاشيه فى المتخيل، ليغدو (أى الواقع) واحداً من العوالم الممكنة/المحتملة للقارئ؛ **أو بعبارة أخرى: يصبح الواقع هو - بما يكوّن - العالم الممكن ذاته، وهكذا يتماهى الواقع والمتخيل/الممكن بفعل الانصرافات السردية في الوقت الذى توهم فيه بالحفاظ على انفصالهما**؛ وهو ما يتحقق بدرجة واضحة فى نموذج(٣)، حيث يندمج السارد - الناظم أو الذات المدركة وموضوع الإدراك والمسرود له داخل ضمير المتكلم - الجمع (نا). فالسارد أثناء سرده بصيغة الغائب من خلال منظور داخلى محدود (كان فى وهمه أنه من الممكن... أن يصل إلى هذا المطلق فى حبه) - يلتفت خارجاً، ليتأمل من منظور أوسع بعضاً من مواضعات الجماعة - جميعنا: أنا وأنت وهو - التى اصطنعتها لنفسها، وتقيدت بها، ربما بلا تفكير أو حتى بلا مراجعة (فى داخل سجن المواضعات التى أقمناها لحياتنا).

إن المسرود (أى «ميخائيل») إنما يتطلع إلى حب مطلق، دائم، كامل، غير محدد وغير مشروط (المطلق فى حبه، يصل إليها كلها، يعطيها نفسه كلها)، غير أن الحياة المشدودة إلى النسبى، المحدود، الراهن والمتاح فقط - ترى فى هذا التطلع مجرد «وهم». يعى المسرود هذا، كما يعيه السارد - وإن كانا شخصاً واحداً - الذى يروى عنه (كان فى وهمه..)، بل يشاركهما المسرود له (لهم) - الذى ليس غريباً أو منفصلاً عنهما - هذا الوعى، ويتفق معهما. يقر الجميع بنسق القيم الذى يحكم حياتهم (أقمناها لحياتنا)، قيم ضاغطة، خانقة، تشكل قيداً (أو سجناً) لا فكاك منه، وهو ما لا يسمح برغبات أو قيم نقيضة؛ هذا ما يتفق عليه الجميع (حيث ضمير الجمع «نا»)، أما أن تتطلع الذات إلى غير هذا، فهى بلا شك ستجد نفسها وحيدة مغتربة (حيث ضمير الغائب المفرد: يصل

حبه، يريده، يعطيها نفسه)، بانفصالها عن المجموع (عن ضمير الجمع)، الجماعة تقر للذات بما ترغب، لكن بما تسمح به إيديولوجيتها العامة (أى إيديولوجيا الجماعة)، وإلا فهى (أى الذات) تنشد وهماً، مستحيلاً، ومع ذلك تصر الذات على أن تراود المستحيل (يريده فى قلب المستحيل) وتراه ممكنا (كان فى وهمه أنه من الممكن..)، آملة فى استمالة «الآخر» - كل من فى موضع الاستقبال - فيما بعد - إلى ما تتمناه من قيم المطلق والكمال واللامتناهى، حتى وإن بدا الواقع رافضاً لها، تأمل الذات فى استمالة الآخر، الذى شاركها الإحساس بوطأة القيم السائدة.

وقد تتحول العلاقة بين السارد والمسرود والمسرود له من علاقة اندماج وتوحد - كما فى نموذج (٣) على الأخص - إلى علاقة تباعد وغيرية، يغلب عليها الحوار الذى لا يخلو من معارضة ونقض حيناً، ومن سخرية وانتقاد تهكمى حيناً آخر، كما فى نموذج (٤)، حيث يروى السارد - الناظم من منظور داخلى موسع ما لا ينطق به المسرود/ميخائيل مطلقاً، فى أى وقت، فى الماضى البعيد (لم يكن قد قال لها)، فى الماضى البسيط (لم يقل لها أبداً)، فى المستقبل (لن يقول لها). إن السارد - بذلك - منذ البداية - يفضح سراً دفيناً، يحرص «ميخائيل» دائماً على كتمانه فى نفسه. إنه (أى السر = المسكوت عنه) - بلا شك - من قناعات «ميخائيل» الخاصة، التى لا يقبل نقاشاً أو حواراً بخصوصها، ومن ثم لا يرضى لها إفصاحاً، حتى بالنسبة لمن يعنيها هذا الأمر، أى «رامة» (لها)، وكأنه يدرك - فى نفسه - لا منطقيتها؛ ومن هنا كانت مبادرة السارد - الذى هو بمثابة الصوت الآخر المتعقل لـ «ميخائيل» - بكشف المخبوء وتعريته، مصرحاً بما «لا يقال» - من وجهة نظر الصوت الأول، محدثاً - بالتالى - شقاقاً بين صوتيه، فيقف فى مواجهته فى الوقت الذى ينقل عنه.

فـ «ميخائيل» عند كل لقاء مرتقب بـ «رامة» يعانى عذاباً لا يعرف مصدره (فى كل مرة يلقاها يذهب إليها وفى قلبه عذاب غير مفهوم). بالطبع هذا ما لا يمكن قوله، ليقل إنه يعانى عطشاً إلى حب أكمل مما تمنحه إياه، حب مطلق - كما فى نموذج (٣)، أو أن الألم صيغة العالم، أما أن يقول أن فى لقاء «رامة» عذاباً ما؛ فهذا ما يرفض التصريح به، خاصة أنه لا يعرف - على وجه التحديد - كنهه ولا سببه. فما كان من السارد إلا أن يقترح من جانبه تبريراً أو تفسيراً لهذا العذاب (كأنما ينتظر ألا يجدها)، لعله يسهم - بذلك - فى مساعدة «ميخائيل» فى فهم ما بداخله. إن السارد - هنا - ينتقل إلى منظور خارجى محدود، لا تتجاوز معرفته حدود الممكن أو المحتمل

(كأنما)، منتظراً من «ميخائيل» تدقيقاً لهذا التفسير - كلاهما بحاجة إلى مساعدة لمزيد من المعرفة- أو تحديداً لغيره. يفضل «ميخائيل» - الذى لا يرغب كثيراً فى الإفضاء - التصديق على تفسير السارد، لما له من طابع احتمالى يوافق رغبته فى الصمت والكتمان، لذا فهو يتضامن مع قول السارد غير معترض؛ غير أنه سرعان ما يتضح أن السارد إنما يتلاعب بـ«ميخائيل»، يدير معه حواراً لا يخلو من معابثة وسخرية، فلديه معرفة حقيقية ومؤكده (بل يجدها أخرى، لا تعرفه ..)، وليست مجرد استنتاج شخصى.

إنها معرفة يقينية (بل)، تحيط بما يحدث بالفعل بين «ميخائيل» و «رامة» عند لقائهما - وهو ما لا يعلمه أحد سواهما - (وتسأله من أنت؟). يُباغت «ميخائيل» بهذا التحديد الواثق (أو الصارم) الذى يقدمه السارد من منظور داخلى (وإن كان محدوداً). إن محاولات السارد من حوار وجدال وتهكم ومواجهة لا تلبث أن تدفع بـ«ميخائيل» إلى الخروج عن صمته، والإفضاء قليلاً ببعض ظنونه، ليس أكثر من ظنون ينقلها عنه السارد (كان يظن أن فى طبعه شيئاً من الكبرياء وكان يظن أن الأشياء المهمة حقاً لا تقال، ولا يمكن أن تقال).

قد تعنى هذه الظنون عند «ميخائيل» شيئاً كثيراً، إذ تتعلق بما فى طبعه من كبرياء يمنعه من البوح بالألم، كما تتعلق بما يمنحه لعلاقته بـ «رامة» - وما يرتبط بها من مشاعر ورؤى - من قيمة بالغة الخصوصية، ومن ثم بالغة الأهمية؛ سُيذهب إفشاؤها - بلا شك - فيما يرى صاحبها - هذه الخصوصية والأهمية، غير أن السارد لا يقتنع بمثل هذا التبرير، يقف منه متسائلاً ساخراً (هل هناك أشياء مهمة حقاً؟)؛ هنا يعيد السارد قول «ميخائيل» السابق (**الأشياء المهمة حقاً لا تقال** ↔ **هل هناك أشياء مهمة حقاً**؟)، لكن مصاغاً فى شكل استفهام استنكارى على سبيل السخرية والتهكم.

فى هذا النموذج، لا يحكى السارد فقط عن «ميخائيل»، وينقل عنه، بل يحاوره، يجادله يسائله، يسخر منه، أى لم يعد هنا «ملفوظ» واحد يدل على وعى موحد ووحيد لكل من السارد و«ميخائيل» معاً، يصدران عنه، ويعبران عنه بملفوظ يتضمنهما معاً وفى الوقت نفسه؛ بمعنى آخر لم يعد مركز التوجيه - توجيه القارئ - واحداً، يجمع السارد و«ميخائيل» - ومعهما المسرود له كما فى نموذج (٣)، بل لقد أصبح للملفوظ (الواحد) مركزان للتوجيه مختلفان، ليس اختلاف كينونة - فالسارد وموضوع السرد والمسرود له مرجعها ذات واحدة هى «ميخائيل»، وإنما الاختلاف هو اختلاف «وعى»؛ فداخل الملفوظ الواحد - النموذج المدروس - يلتقى وعيان مختلفان، وعى

«ميخائيل» (أنه فى كل مرة يلقاها يذهب إليها وفى قلبه عذاب غير مفهوم - قد كان يظن أن فى طبعه شيئاً من الكبرياء، وكان يظن أن الأشياء المهمة حقاً لا تقال، ولا يمكن أن تقال)، ووعى السارد (كأنما ينتظر ألا يجدها - بل يجدها أخرى .. - هل هناك أشياء مهمة حقاً؟). ليس الأمر مجرد مزج بين صوتين، مجرد ثنائية فى الصوت. إنه بمثابة «حوار داخلى» - ثنائى الصوت داخل الملفوظ - بين وعيين (لسانيين)، يختلفان حول: المسكوت عنه من القول ومدى أهميته، العذاب فى الحب، كبرياء المحب. فلكل من السارد و «ميخائيل» وجهة نظر سوسيو - لسانية مغايرة للآخر، يرد بها عليه ويتجادل معه حولها؛ الأمر الذى يكسب الملفوظ/النموذج/النص طابعاً «حوارياً»، ويجعل منه بناء «هجيناً» Hybrid - على حد تعبير «م.باختين» [٢٧] - متسماً **بالتعدد والحوار والجدل والتوتر** متخلياً عن «كلمة» السارد وحيدة الصوت (والوعى)، إلى كلمة مزدوجة متعددة مسكونة بحوار وتنازع، بل مشبعة أحياناً بروح التهكم والسخرية؛ وهو ما يطلق عليه «باختين» «الأسلبة الباروديـة» [٢٨]، حيث يطرح السارد كلمته (هل هناك أشياء مهمة حقاً؟) فى ضوء كلمة «ميخائيل» (كان يظن أن الأشياء المهمة حقاً لا تقال)، بهدف دحض أطروحة «ميخائيل» وفضحها والتمسخر منها. لم يكن الحوار الجدلى التهكمى بين السارد و «ميخائيل» سوى صورة **لجدل أو توتر أو انقسام داخل وعى «ميخائيل»**، وكأنه يمتلك - بذلك - صوتين أو وعيين متعارضين أحدهما يحمل قناعاته وأحلامه وهواجسه، والتى يراها من صميم كينونته، لا يتنازل عنها مطلقاً (أبداً، لن)، حتى وإن بدت غير منطقية وغير مفهومة. إنها تعنى كينونته، هويته، مقدساته التى لا ينبغى المساس بها. إنها - بالنسبة إليه - بمثابة «المسكوت عنه» - (لم يكن قد قال لها أبداً، لم يقل لها أبداً، لن يقول لها) - لا "... مجرد ما لا ينبغى الكلام عنه، بل هو ما يرسل من عمق الكينونة صدى سكوته أو صمته فى (عبر) الكلام" [٢٩]. **فالجوهرى الكامن فى أعماق النفس أو الكينونة، الغامض غير المفهوم وغير المعلن، المحير والمؤلم (عذاب غير مفهوم)؛ كل هذا يحمله الصوت أو الوعى الأول والذى يعارضه وعى ثان، جدلى، ساخر، لا يلغى نظيره بقدر ما يؤكد ثنائية، أو ازدواجية أو انقساماً دائماً داخل الوعى.**

عندما يتعلق الأمر بهواجس «ميخائيل» وأوهامه وتأملاته، يتجلى صوته الثانى، أو المسرود له، أو الآخر - بعلامات (نصية) مباشرة، ويغدو أكثر إيجابية، يحاور ويجادل ويتهكم، كما ظهر سابقاً (كان فى وهمه ... داخل سجن المواضعات التى أقمناها لحياتنا - نموذج٢، كان يظن ...

هل هناك أشياء مهمة حقاً؟ - نموذج٤)؛ وهو ما يظهر أيضاً في نموذج (٥)، حيث يروى السارد - الناظم - من منظور داخلى محدود - ما دار بخاطر «ميخائيل» بعد إحدى لقاءاته مع «رامة» بسنوات (خطر له بعد ذلك بسنين)؛ وهو - بذلك - يجعل من «ميخائيل» ذاتاً مدركة، فقط ينقل السارد ما سوف يدركه «ميخائيل» على سبيل التخيل، مشيراً (أى السارد) إلى المسرود له بما سيجول بخاطر «ميخائيل» في المستقبل فيما يخص لقاء سابقاً منتهياً، كاشفاً له (أى المسرود له) أبعاداً ما غير منظورة أحاطت بذلك اللقاء، ولا يلبث «ميخائيل» أن يجعل من «رامة» ذاتاً مدركة، لكن من خلال وعيه هو أو من داخله؛ ومن ثم فهو يقدم رؤيتها بعبارات احتمالية غير يقينية: ربما، شيئاً ما، لعلها (أما - ربما - صدمت، أحبطت شيئاً ما، فلعلها كانت تنتظر منه - في أوائل أيام حبهما - أن يذهبا معاً - ليس وحده إلى شقة في العجوزة، إلى لقاء غرام لم يحدث عندئذ قط)، إن رؤية «رامة» هذه المقدمة من منظور «ميخائيل» /السارد تحظى بتداخلاته التوضيحية (للمسرود له) المثلة في بعض الجمل الاعتراضية (- في أوائل أيام حبهما - / - ليس وحده -)، ولا يلبث «تطفل» السارد - إزاء هذه الرؤية المبنية على الافتراض والظن - أن يتحول إلى تدخل مباشر بعدد متزايد من التساؤلات المتتابعة (أم أنها كانت تنتظر ذلك بالفعل؟ أكانت براءته - يعنى سذاجته - عندئذ مما لا يخطر على بالها؟ هل كانت هذه البراءة هي التي أغوتها منه إلى حد ما؟)؛ وهي تساؤلات تصل بها السخرية إلى مداها، في استعمال كلمات (براءته، سذاجته، البراءة) وصفاً لـ «ميخائيل»، والذى (أى الوصف بالبراءة) إما أن «رامة» لم تدركه في «ميخائيل»، أو أنها تيقنت منه وكان سبباً في غوايتها وطمعها في لقاء غرامي يجمعهما معاً، وكأن براءة «ميخائيل» أمر مؤكد، فقط ما يثير التساؤل هو إدراك «رامة» لها. إن السارد - هنا - أشبه بمن يردد قولاً ضمنياً لآخر، مستنكراً له، ساخراً منه؛ وهو ما يحدث أيضاً عندما يعيد السارد - بدرجة ما - في قوله (أم أنها كانت تنتظر ذلك بالفعل؟) ما قد يتخيله «ميخائيل» (فلعلها كانت تنتظر منه ...)، وما يمارسه السارد؛ في جميع هذه المواضع - من «أسلبة بارودية» يواصله في الجملة الاعتراضية (- يعنى سذاجته -) التي تأخذ شكل التوضيح أو التفسير، في حين أنها استهزائية إلى حد كبير، تستخف به بوضع المترادفتين (براءته = سذاجته) متجاورتين، وكأنه يجهل ذلك، مشيرة - من طرف خفى - إلى أن ما قد يتخيله «ميخائيل» في نفسه من براءة إنما هو - على الأصح - سذاجة. وإزاء نبرة السارد الاستنكارية الساخرة، يعترف «ميخائيل» له - قليلاً - ببعض رأيه، أو لعله يهادنه

أو يستعطفه، فيشاطره ملفوظاً واحداً، يندمجان فيه معاً بصيغة الجمع (لا داعى أن نقول البكارة)، أى أن ما كان بـ «ميخائيل» - لحظة التوجه إلى شقة العجوزة - لم تكن براءة «عذرية»، تامة العفة، قد تكون سذاجة - كما ألمح السارد من قبل، لكنها ليست «بكارة»؛ عند هذه النقطة من التلاقى والتقارب بين السارد و«ميخائيل»، لا يستبعد السارد - إرضاء لـ«ميخائيل» - المسرود له - أن يكون وقتها غير متجرد من معنى من معانى البراءة/ البكارة (ومع ذلك فقد كانت بالفعل بكارة منه، بمعنى ما)، مصدقاً - فى النهاية - على ما يفتأ يحمله صوت «ميخائيل» (الأول) من تعلق دائم بحب، لا يعترف به واقعه ولا يفهمه، بل حب لا يعرف هو شخصياً سره (كان - ومازال - حباً غريباً، غير مفهوم).

فى هذا النموذج الذى توجد به رؤيات مختلفة لكل من السارد، «ميخائيل»، «رامة»، ويدور بين الأول والثانى حوار خفى، هادئ وودى حيناً، جدلى حيناً آخر، وأحياناً ثالثة يحمل نبرة تهكم واستخفاف؛ فى هذا النموذج - كما فى سابقيه - **يتأكد تعايش «التعدد» - بما يعنى من اختلاف وازدواجية وانقسام وتعارض - داخل وعى «ميخائيل»/السارد.**

لا يزال السارد - الناظم على المستوى السردى الخارجى - فى كل النماذج السابقة - يتوجه بالحكاية إلى مسرود له «ضمنى» على المستوى نفسه، تدل عليه علامات نصية، ويختلف - وفقاً لها - وضوحاً وإيجابية من نموذج لآخر. وقد يحدث أن يبرز المسرود له - على هذا المستوى الخارجى - حاضراً فى النص، ممثلاً فى ضمير «مخاطب»، كما فى نموذج (٦)، حيث يصف السارد/ «ميخائيل» - من منظور خارجى محدود - ما أحدثته «رامة» من تعديلات أو تغييرات على بيتها من الداخل؛ وأثناء وصفه يتجه إلى مخاطب ما، مخبراً إياه بتفاصيل ذلك التغيير، بل واضعاً إياه داخل المشهد الموصوف/البيت (... ما زال نصف حائطه الأيمن [أى حائط المدخل القديم الذى صار مطبخاً] - وأنت داخل - مكسواً بالقيشانى القديم اللامع ..)؛ فعبر الجملة الاعتراضية (- وأنت داخل -) يقتحم المسرود له (الخارجى) العالم المتخيل، متطفلاً عليه (وعلى شخصياته)، محدثاً «انصرافاً» أو انزياحاً فى مستوى السرد وزمنه، أى بالانتقال من العالم المتخيل وزمن المسرود الماضى (كانت قد صنعت ...)، إلى العالم الخارجى وزمن السرد الحاضر (- وأنت داخل -) - بدلالة الضمير «أنت» على الحضور وبصيغة «فاعل» الدالة على الحال أو الاستقبال. ان التدخل «السافر» للمسرود له الخارجى فى العالم المتخيل - والذى لم يعد غريباً - من شأنه أن يحيل هذا

العالم نفسه إلى «واقع» يرتاده (أي المسرود له) بحرية ودونما حواجز؛ أي لم يعد هناك فاصل بين **المتخيل والواقعي، رغم ما قد توحي بوجوده الالتفاتة المباشرة الصريحة إلى مسرود له خارجي. لقد تحول المتخيل - هنا - بفعل الانصراف السردي - إلى واقع، مثلما صار الواقع ممكناً/متخيلاً - بالآلية السردية نفسها - في نموذج (٢) ونظائره.**

على المستوى السردي الخارجي نفسه، قد يندمج مقام السارد ومقام الشخصية معاً، ليس بشكل جزئي مؤقت، كما في نموذج (٣،٥)، عند حدوث انصراف سردي من قبل السارد - الناظم، بل باندماج المقامين على امتداد المقطع السردي، اندماجاً يتحقق باستخدام ضمير المتكلم، أي يصبح السارد (الخارجي) هو نفسه الشخصية السردية، وهو ما يسمى «السارد - الفاعل»، أي «السارد - ميخائيل» فيما يخص الثلاثية، كما اتضح - سابقاً - في مواضع ضمير المتكلم، والتي منها نموذج (٧) حيث يحكي السارد - ميخائيل بضمير المتكلم؛ فهو الذات الساردة والذات المدركة معاً، يجعل من نفسه ومن «رامة» موضوعاً للإدراك، إذ يحكي عنهما في شكل «إخبار» للذات، متخذاً منها (أي من ذاته) مسروداً له، يخبرها - وكأنها لا تعلم - من منظور داخلي محدود - أن قراره بترك «رامة» وحيدة ليلاً كان بمثابة رد منه على ما قد تخيله من أنها أرادت من قبل إخراجه من دفء قربها إلى وحشة الليل وقسوته (كان قراري أن أتركها لوحشة الليل الخاوي، ظناً مني بأنها التي تريد أن تخرجني إلى الليل، الآن أو قبل الثامنة صباحاً سواء على أي الأحوال، من دفء القربى الوثيقة التي عدنا فعثرنا عليها من جديد لآخرة مرة). إن السارد - الفاعل هنا يقوم بسرد: ما اعتزم فعله، وقام بتنفيذه (كان قراري أن أتركها ...)، ما دار بخاطره على سبيل الظن أو التوهم (ظناً مني أنها ..)، ما قالته له «رامة» من قبل (الآن أو قبل الثامنة صباحاً سواء على أي الأحوال)، ما رآه في قولها هذا من إيلام له، فرغم أنها تخيره بين أمرين، إلا أنه يرى في هذا الاختيار رفضاً ما، احتمالاً بحرمانه من دفء القرب الذي تعرفا عليه - هو و «رامة» - من جديد، ولآخر مرة (تخرجني .. من دفء القربى الوثيقة التي عدنا فعثرنا عليها من جديد لآخر مرة). إن السارد - الفاعل يروي أقواله وأفعاله وأوهامه - أو تلك التي تتعلق بشخصية على صلة به ويعرفها جيداً؛ هذا السارد لا تفارقه ظنونه، وإن كان لا يجد، كما هو الحال مع السارد - الناظم، من يجادله أو يستوضحه أو يسخر منه. إنه فقط يتحدث إلى ذاته، في غيبة أية علامات على حضور مخاطب ما، وهي بدورها لا تصنع شيئاً سوى الإنصات، الإنصات إلى أمر ليس غريباً عنها، يتكشف لها،

تستنبطه من داخلها؛ هذا الأمر (حرمانه من البقاء بجوارها مما يعنى رفضاً له) تبدو الذات على وعى به، عندما يروى عنها السارد - الناظم («أحس، إن خطأ وإن صواباً، لا يعرف، أنه - بشكل ما - غير مرغوب فيه» - يقين العطش ص. ٢٣) وإن كان فى الحالة الأخيرة، مروياً فى ضوء تقييمات السارد - الناظم (إن خطأ وإن صواباً، لا يعرف بشكل ما)، التى تجعل الأمر - بشكل غير مباشر - مطروحاً على نحو احتمالى، ينتظر من المسرود له الضمنى أو الذات مراجعة لفهمها (أى لظنها).

إن السارد - الفاعل فى هذا النموذج يروى الحدث بعد انقضائه، ومن ثم يأتى السرد/ الحكاية بصيغة الماضى (كان...)، وفيه يدرك ما سيقع فى المستقبل - فيما يشبه الاستباق فى الماضى - (القربى الوثيقة التى عدنا فعثرنا عليها من جديد لآخر مرة)؛ فالمعرفة بالمستقبل هى وحدها التى تسمح بوصف حادثة ما بأنها «المرة الأخيرة»، أى «آخر مرة»، غير أن استعمال ضمير المتكلم يوهم بحضور الحدث الماضى وآنيته، حيث يتصف بالآنية زمن الفعل السردى لحظة التكلم أو التخاطب؛ وهذا مشابه - لكن بطريقة آخرى - لما يحدثه الانصراف السردى - وخاصة باستعمال ضمير المتكلم - فى نماذج «السارد - الناظم» السابقة - من انتقال من الزمن الماضى المسرود إلى الزمن الآنى لفعل السرد.

يتضح مما سبق أن نمطى «السرد النظمى» و «السرد الفاعل» لا يختلفان كثيراً - باستثناء تضمينات السارد وحواراته والتفاتاته المتنوعة إلى المسرود له، وهو ما يرجع إلى - وما يؤكد أيضاً - تماهى السارد والشخصية/ميخائيل فى الثلاثية.

فى مقابل هيمنة مركز وحيد للتوجيه على المستوى السردى الخارجى، متمثلاً فى «سارد من الدرجة الأولى»- **يتوفر المستوى السردى الداخلى** على عدة مراكز للتوجيه، تتولى الحكاية فى مستوى سردى أدنى من سابقه، بتضمينها داخل الحكاية الأولى/الابتدائية، فتغدو بمثابة «قصصى تال» أو «ميتا - سرد» (شفوى، مكتوب أيقونى، شعرى ...)، وتصبح مراكز التوجيه - بالتالى - رواة من الدرجة الثانية.

ففى نموذج(٨) يوجد حوار بين «ميخائيل» و «رامة»، كل منهما ينطق بصوته، كما يوجد حوار داخلى يجريه «ميخائيل» مع نفسه. إن ملفوظ الشخصيات فى هذين النوعين من الحوار بمثابة «ميتا - سرد»، إذ يأتى ضمن الحكاية الأولى التى يرويها السارد على المستوى الخارجى؛ هذا السارد الذى ينقل ملفوظ الشخصيات مستخدماً عبارات (قالت، قال، قال لنفسه)، وهو أيضاً الذى



ينتقل بالمسرود له الخارجي - من منظور خارجي موسع - إلى المستقبل، محدداً له زمن حدوث التلفظ (قالت له بعد ذلك)، ومبيناً حالة الدهشة التى اعترت «ميخائيل» عندما واجهته «رامة» بأنه لا يحبها (قال وهو لا يصدق ما يسمع)، منتقلاً - بذلك - إلى منظور داخلى موسع؛ غير أن هذا السارد لا يقتصر على دور «الناظم» الذى يحكى بضمير الغائب، بل يصبح شخصاً - سارداً (أى فاعلاً) يتوجه بالخطاب إلى آخر هو - بالتأكيد - «رامة»؛ وهنا تغدو العلاقة بين الميتا - سرد والحكاية الأولى متداخلة، ومن ثم شائكة ومعقدة. «ميخائيل» و «رامة» يتحاوران، و«ميخائيل» يتحدث إلى نفسه ضمن حكاية يرويها سارد، حيناً عن آخر (أى «ميخائيل» و «رامة») بصيغة الغياب، وحيناً عن نفسه (أى هو و «رامة») بصيغة الحضور. ففعل السرد يتقاسمه كل من السارد والشخصية على نحو متداخل، مما يجعل الأمر ليس مجرد تضمين Embedding يقوم بوظيفة تفسيرية أو تنبؤية أو موضوعاتية - أو غير ذلك من وظائف(٣٠) - للحكاية الأولى، أى **ليس بين الحكاية الأولى والميتا - سرد علاقة تضمن أو تدرج أو تراتب بالمعنى الدقيق -، وإنما يوجد سعى دائم نحو إلغاء هذه العلاقة، ومحو «العتبة» بين المستويين السرديين (الخارجي والداخلى)**؛ فما يجرى فى الميتا - سرد (فى حوار «رامة» و «ميخائيل») بوصفه استشرافاً لمستقبل الحكاية - يتم تأويله واستيضاحه آنياً لحظة الفعل السردى من قبل السارد (الابتدائى) أولاً، ثم من قبل الشخصية ثانياً؛ **فالواقعة السردية تتردد بحرية ما بين الحكاية الأولى والميتا - سرد، تتعدد تمظهراتها الخطابية وتتحاور فيما بينها بتعدد المستويات السردية.**

فى الحوار يتبادل «رامة» و «ميخائيل» موقعى السارد والمسرود له، كل منهما له تصوره الخاص الذى يواجه به الآخر. «رامة» ترى فى سلوك «ميخائيل» تجاهها علامة على عدم حبه لها. إنها تصرح بذلك (أنت لا تحبنى)، وتعلن حجتها (لو كنت تحبنى لأخذتنى كل مرة)، أما «ميخائيل» فيصدمه هذا التصريح من «رامة»، ولا يملك إزاءه رداً، فقط يحاول أن يتثبت مما يسمعه(أنا؟)، وفى ضوء هذا الحوار (أو الميتا - سرد) الذى يكشف للمسرود له (الخارجى) جزءاً من مستقبل الحكاية - يقوم «ميخائيل» بإضاءة ماضى الحكاية وإعادة تأويله. إنه - إذن - ذلك المسرود له (الخارجى) الذى اتسعت معرفته - بفعل الميتا - سرد - فقام بدور السارد - الفاعل من منظور داخلى أعمق، حيث أدرك من «رامة» ما لم تقله فى الحوار (فى الميتا - سرد)، وما صدر عنها سابقاً. فما كان تصريحاً غير محدد من جانب «رامة» (لو كنت تحبنى لأخذتنى كل مرة) - إذ

مـا دلالـة الفعـل «تأخذنى» وعلـى أى نحـو يكـون ذلـك - وهـو مـا لم يعقـب عليـه «ميخائيـل»؛ هـذا التصريح غير المحدد يراه السارد/ميخائيل رغبة داخلية مقصودة من «رامة» (فى صميم رغبتك، عمداً، من الداخل)، غير أن عدم تثبت «ميخائيل» من صدق ما سوف تصرح به «رامة» - يدفع السارد/ميخائيل إلى تقديم إدراكه أو استنتاجه فى صورة تساؤل يوجهه إلى «رامة» فى عدم حضورها أمامه (ومع ذلك فهل كنت تريدين، فى صميم رغبتك، الإخفاق؟ عمداً ومن الداخل، تفعلين ما من شأنه أن يفضى إلى عدم التحقق...؟).

إن السارد/ميخائيل يستكمل الآن - لحظة الفعل السردى - حواراً سيجرى فى المستقبل بين ميخائيل/الشخصية و «رامة» لم تلبث الحكاية أن ذكرته منذ قليل؛ الحوار المباشر بين «ميخائيل» و «رامة» يتحول إلى حوار غير مباشر بين السارد/ ميخائيل و «رامة» (حيث «رامة» غير ماثلة أمامه)، «ميخائيل» ينسحب من الحوار المباشر حيث يكتفى بإظهار الدهشة دون تعليق أو مناقشة، ليتجه، إلى حوار غير مباشر يحمل اتهاماً لـ «رامة» برغبتها العميقة الواعية فى عدم تحقق الحب بينهما على الصورة التى يطمح إليها «ميخائيل»؛ هذا الاتهام يتخفى فى شكل استفهام، لا ينتظر له جواباً من قبل «رامة»، فهى غير موجودة أمامه، بقدر ما ينتظر الجواب من نفسه؛ فالاستفهام يحمل ما يشبه الاستنتاج الشخصى الذى توصلت إليه الذات (تفعلين ما من شأنه أن يفضى إلى عدم التحقق ...؟). فالسارد/ميخائيل إذ يسائل «رامة» ويخاطبها على نحو غير مباشر، فهو أيضاً يسائل نفسه ويحاورها، ويطالبها بإعادة تقييم وتأويل كل أفعال «رامة»، وهو ما جاء متضمناً فى حوارا «ميخائيل» مع نفسه. فما كان موضع تساؤل، صار أمراً واضحاً ومؤكداً لـ «ميخائيل»، عليه أن يبحث عن وسيلة للتعامل معه، أى مع حقيقة أن «رامة» بكل أفعالها كانت تقصد إخفاقاً لحبها مع «ميخائيل» (ما العمل؟ كيف أتحدى - نتحدى معاً - رغبتها الأصيلة تلك التى أفترض، فى الانتهاء إلى الإخفاق الحقيقى ...). إن السؤال عن «حقيقة» فعل «رامة» (هل) صار سؤالاً عن وسيلة أو كيفية مواجهة هذا الفعل (ما، كيف)، وقد غدا حقيقة ماثلة. إن المواجهة أو التحدى لأمر يتطلب عزماً قوياً، مما يقتضى تضامناً من الغير، أو على الأخص مساندة من نفسه أو صوته الثانى الذى طالما سفه أوهامه وافتراضاته ومزاعمه؛ وعلى هذا فالفعل الفردى - المسند إلى ضمير مفرد (أتحدى) سيبدو غير كاف. إنه بحاجة إلى فعل جماعى مشترك (- نتحدى معاً -)، حتى ولو كان سبب التحدى محض توهم أو افتراض (التى أفترض)؛ هنا تكون الجملتان الاعتراضيتان

بمثابة علامة على المسرود له (السارد نفسه)، تعلن الأولى توحد ميخائيل/السارد والمسرود له طلباً للمؤازرة والعون، وتتضمن الثانية اعترافاً خاصاً على سبيل المهادنة والاستمالة.

وهكذا يأتي هذا النموذج ليبرز ما يحمله الميتا - سرد الشفوى من حوار مستمر بين الشخصيات، أو بين الشخصية ونفسها، بل يمتد الحوار إلى المستويات السردية فيما بينها، بين المستويين السرديين الخارجي والداخلي، أى بين الحكاية الأولى والميتا - سرد. كما يشير النموذج إلى أن «ميخائيل» يجد متسعاً لظنونه، لافتراضاته، لأوهامه، لهواجسه، لأحلامه، لتخيلاته، كلما انسلخ من الحوار المباشر إلى حوار غير مباشر، أو حوار داخلى مع النفس، أو حديث عن النفس (بصيغة الغياب أو الحضور)؛ وهنا لا يغيب الآخر (المشارك في الحوار)، وإنما يتخلى فقط عن حضوره المادى (الفيزيقى) المفارق للذات، ليغدو كياناً غير منفصل عن الذات، ليس غريباً عنها، مندمجاً بها ومتداخلاً معها.

وقد يكون الميتا - سرد المتضمن فى الحكاية الأولى مكتوباً، كما فى نموذج (٩) الذى يضم عدة أشكال:

١- الخبر (الأحياء الشعبية بالاسكندرية .. قد منيت بعدد وافر من الكلاب).
٢- الحديث (أبكانى الياميش..).
٣- الرسالة (حضرة المحترم الأخ العزيز...).

بعض هذه الأشكال لا سارد لها (شكل١)، فخبر انتشار الكلاب فى الأحياء الشعبية بالاسكندرية مجهول المصدر، وبعضها ذات سارد محدد («زينب عطية» إخصائية اجتماعية بالجيزة فى شكل٢. «فرنسيس انطونيوس» صديق «ميخائيل» فى شكل٣)؛ أما المسرود له فهو ضمنى فى شكل (١، ٢)، لا توجد له علامات مباشرة محددة، غير أن المحتوى يساعد - بدرجة ما - فى تقدير ذلك المسرود له المحتمل، فليس من المستبعد أن يكون المسئولون بالاسكندرية هم المعنيون بالخطاب الخاص بالكلاب الكثيرة المنتشرة فى الأحياء الشعبية بها، أما حديث «زينب عطية» عن الياميش الذى لا يكاد يعرف طعمه أطفال الأسر الفقيرة، فيبحثون فى أكياس «النظافة» على قشر الياميش؛ أملاً فى العثور على بعض البقايا؛ هذا الحديث الذى يأخذ شكل بعض المقتطفات العامة فى الصحف - يغدو موجهاً إلى قراء تلك المطبوعة الذى يرد بها حديث هذه الأخصائية الاجتماعية؛ غير أن المسرود له فى شكل (٣) يأتى معلناً ومحدداً بالاسم؛ إنه المرسل إليه تلك الرسالة (ميخائيل

أفندى قلدس). إن الميتا - سرد المكتوب بأشكاله السابقة يضم عدة رؤيات مختلفة، تنتمى إلى زمن سابق على تضمنها داخل الحكاية، زمن ماض غير محدد فى الشكلين (١)، (٢) (قد منيت أبكانى)، وزمن ماض مؤرخ بـ (٢٤ يونيو ١٩٤١) فى الشكل (٣).

وتقدم هذه الرؤيات - من منظور خارجى محدود - ملامح من واقع تسوده قيم التخلف والفقر والضعف (الكلاب التى تقاسم الناس الشوارع والأزقة، الفقر الشديد الذى يجعل النفايات مقصداً لبعض أطفال الأسر الفقيرة، الغارات المستمرة على الوطن من الخارج).

وتتعرض هذه القيم السائدة لـ «تثمين» Appreciation جمالى من خلال الصيغة الخطابية المستخدمة، فتظهر السخرية اللاذعة فى عبارة (الكلاب تحتل كل شارع وزقاق، دورية الكلاب) حيث تتحول الكلاب إلى قوة مسلحة، تفرض سيطرتها، وتمارس دور «دورية» رجال الشرطة؛ كما يبلغ الأسى مداه فى عبارة (أبكانى الياميش وانهمرت دموعى مدراراً)؛ ويبرز رفض تلك القيم بالتضامن مع قيمة أخرى أصيلة فى عبارة (بلدنا المحبوب). وهكذا تتجاور فى هذا النموذج عدة خطابات مكتوبة، تتجاور دلالياً فيما بينها، تتجابه حوارياً، محققة تنويعاً أسلوبياً فى سجلات الكتابة، ليس فقط لتعدد أشكالها، وإنما أيضاً لطبيعة العلاقة التى تربطها بالحكاية الأولى؛ وإن **كانت علاقة ملتبسة إلى حد ما**، لا يكشف عنها وضوح محتوى الخطابات. فهذه الخطابات ليست - فى مجموعها - مجرد خطاب أو وعى لآخرين، يتخفى وراءه خطاب السارد الأولى/الابتدائى ووعيه معلناً - بشكل خفى - رفضاً لتلك القيم التى تنتقدها هذه الخطابات وتسخر منها، تطلعاً إلى قيم بديلة أصيلة مفتقدة وغير معلنة، لا تكشف عنها الخطابات أو الميتا - سرد، ولا يجهر بتبنيها السارد الابتدائى الذى يؤثر الاختفاء، اختفاء يتوازى مع القيم الأصيلة غير المتحققة واقعياً ونصياً، مع واقع بديل منشود، لا يمكن أن يوجد "... إلا وفق حالة غياب غير مثيم [أى غير متحدد فى موضوع] ... أو ما هو معادل لحضور منحط ..."(٣١)، حيث تختفى القيم الأصيلة كواقع، وتغدو ضمنية تصورية فى مقابل حضور طاغ للقيم المنحطة (التى تعرض لها الخطابات). إن طريقة إدراج هذه الخطابات أو الميتا - سرد ضمن الحكاية لا تجعل منه مجرد صوت «مزدوج» يتضامن فيه وعى الآخر ووعى الذات الساردة (الغائبة)، أو ليس الميتا - سرد مجرد انعكاس لرؤية السارد الابتدائى؛ بمعنى آخر: إن علاقة الميتا - سرد بالحكاية الأولى لا تختزل - فى النهاية - إلى علاقة «مماثلة» أو ما يسمى بـ «الإرصاد» Mise en abyme(٣٢). إنه (أى الميتا - سرد) **نصوص تتخلل سياق الحكاية، تقتحمه**

فجأة دونما تمهيد، حدثة انقطاعاً - ومن ثم تشويشاً - في الحكاية الأولى؛ وهنا يُواجه المسرود له (الخارجي) - والقارئ بالتالي - بنفي تواصله وتلقيه للحكاية، ويدفعه إلى المساءلة، إلى المشاركة في إنتاج الحكاية والتورط في إعادة كتابتها، ذلك الفعل الذى "... يضعنا فى «حضرة» النص ويجعل للنص وجوداً بالنسبة لنا، فبقدر ما يحدث من تورط يكون ثم حضور"(٣٣). وهكذا يتسع الحوار بين السارد والمسرود له، ليغدو حواراً جدلياً مع النص، مع استراتيجيات القراءة والتأويل، مع قواعد الاستجابة الفنية، يظل الحوار قائماً، كما يظل البحث عن القيم الأصيلة قائماً، ويظل الوعى - بالتالى - دائم التشكل.

وفى مقابل الميتا - سرد الشفوى والمكتوب فى النموذجين السابقين، يقدم نموذج (١٠) شكلاً آخر مختلفاً، يكون بمثابة «حكاية داخلية» Inward، تأخذ فى هذا النموذج صورة حوار داخلى تجريه الشخصية/السارد مع ذاتها؛ إنه حوار أشبه بـ «الرؤيا» Revelation حيث الانفتاح على فضاء رحب متسع، مفارق للواقع، غير مألوف «غريب» Strange، رمزى، ملىء بالتناقضات. فالذات الساردة - هنا - معنية بذاتها، ترتد إليها، تتأملها، تتخذ منها «آخر» تتوجه إليه بالخطاب؛ فهى الذات المدركة والذات المدركة وموضوع الإدراك معاً.

إنها - إذن - بصدد الكشف عن حقيقة «داخلية» كامنة فى أعماقها، فى منطقة غائرة من وعيها؛ وتلك الحقيقة التى تسكن الداخل أو الباطن أو اللاوعى تتلبس بالغريب والمفارق للطبيعة وللواقع وللعقل. فالذات ترى نفسها مجتزة الرأس (ها هو ذا رأسى على طبق مشتعل)، وما يبدو - منطقياً - مثيلها ومطابقها أو المعادل لهويتها يتراءى فى صورة نقيضة. الرائى المدرك يغدو فى الوقت نفسه مرئياً فاقد الوعى والحياة (مقطوع الرأس).

لم يعد - إذن - من منطق سوى منطق الغرابة وفوق - الطبيعى Surrealism. وهنا يتم التحول إلى فضاء الميثولوجيا بزمنيتها ودلالاتها اللانهائية؛ فصورة الشخصية مقطوعة الرأس تتماهى مع صورة «يوحنا المعمدان» John the Baptist (ت٣٠م)(٣٤) الذى قدمت رأسه على طبق لـ«سالومى» Salome، إن رأس «يوحنا المعمدان» صارت مرجعاً لكل رأس مقطوع؛ وقد ارتد إليه «ميخائيل»، وجعل من نفسه «يوحنا» آخر، يتأمل نفسه مقطوعة الرأس؛ فـ «ميخائيل» يعانى انقسام ذاته، يشهد هذا الانقسام، ويبصره، يدرك أزمته مع الذات ويعيها على نحو لم يعرفه «يوحنا المعمدان». إنه - بذلك - لا يستدعى تشابهاً «شكلياً» مع صورة «يوحنا المعمدان» المقطوعة رأسه

والموضوعة على طبق من أجل «سالومي»، وإنما ينسج منها صورة «خاصة» لنفسه، صورة «غريبة» تنشد بغرابتها تفسيراً لأزمته الخاصة(٣٥)؛ ومن ثم فهو لا يجهر بحكاية «يوحنا المعمدان»، فقط يلمح إليها (رأسي على طبق)، جاعلاً من نفسه - بذلك - «يوحنا» آخر، لا يعرف على وجه الدقة من قطع رأسه: «رامة» (وليست «سالومي»)؟ أم هو نفسه من قدم رأسه قرباناً؟ (هل اجتزته رامة أم أنا الذي قدمته طوعاً للذبح؟). وهنا تكتسب أزمة الذات خصوصية بالقياس إلى أزمة «يوحنا المعمدان».

إنها ذات مقسمة، مستلبة، تنظر إلى ذاتها كآخر خارج عنها، تسائله (هل..أم..؟)، تبحث فيه (أي في الآخر الذي هو ذاتها)، عن ذاتها؛ وهو بحث شاق امتد بها طويلاً (هأنذا قد قطعت الصحارى الشاسعة)، ودفع بها إلى فضاءات متباينة متناقضة (وقدة الشمس # بهرة القمر. العتمة الدجية # سطوح الوضوح). إنه بحث متواصل عن هوية مستلبة ضائعة في مسلك شائك ملتبس، بحث تلازمه دائماً الحيرة والقلق والتساؤل، في الماضي (هل وصلت إلى الحافة؟)، أو في المستقبل (هل أصل إلى أفق مخايل لا يغيب؟)، بحث حتى عما هو «جوهري» (أفق مخايل لا يغيب)، رغم اليقين باستحالته (لكنه لا يأتي أبداً).

إنه اندفاع نحو المستحيل، نحو المجهول، سعي نحو تحقيق الهوية أقرب ما يكون إلى "... تجهيز الذات بحقيقة لا تعرفها ولا تكمن فيها..."(٣٦)؛ غير أن هذه الحقيقة - في الواقع - من صميم كينونة الذات، حقيقة غير مكتملة، تضعها الذات دائماً موضع بحث وتساؤل وصياغة وتأمل؛ ومن ثم تغدو العلاقة مع الذات موصوفة بالتوتر والقلق والحيرة؛ تظل هذه العلاقة موضوع انشغال الذات، لا تلبث الذات أن "... تنتج كينونتها من خلال عملية تأملها لذاتها..."(٣٧)؛ هذا بالتحديد هو ما يسم سيرة الذات الساردة في نصوص الثلاثية. وهنا يترابط الميتا - سرد مع الحكاية الأولى وفقاً لعلاقة مماثلة موضوعاتية (أي علاقة الإرصاد).

يحدث أن يقوم السارد أو الشخصية بتقديم تمثيل لفظي لصورة «أيقونية» Iconic أو منظر ما، كما يظهر ذلك في نموذج (١١)، حيث يجعل «ميخائيل»/الشخصية من وصف غرفة «رمسيس يونان» موضوعاً لحكيه مع «رامة». لقد حوّل الوصف إلى حدث مسرود يرويه لـ«رامة» من منظور خارجي محدود؛ وهو في هذا لا يقدم تصويراً فوتوغرافياً للغرفة بجميع محتوياتها، ومن ثم لا يعد الحدث المسرود (أي الوصف) محاكاة «تامة» لواقع الغرفة؛ فـ«ميخائيل» يلتفت فقط إلى بعض

مفردات الغرفة، ويرى فيها (أى فى هذه المفردات) وحدها الصورة الخاصة لغرفة «رمسيس يونان» (المشربية المنمنة، والمشكاوات القديمة من النحاس والزجاج مدلاة بسلاسل حديدية تهتز قليلاً من عوارض السقف الخشبية السوداء بين النقوش التى كادت تنطمس ألوانها، والشلت الطرية ناعمة القطن على الحصير المفروش، وزوايا أركان الحيطان العريقة لها مهابة تومئ إلى جلال من أقاموا هنا).

إنه باستبعاده مكونات أخرى للغرفة، وبضم ما اختاره من عناصر على هذا النحو - إنما يمنح هذه الصورة الأيقونية كفاءة «سردية»؛ فـ"مقدرة النص الأيقونى على التحول إلى نص سردى مرتبطة بقابلية حركة عناصره الداخلية ..."(٣٨)؛ فالصورة المقدمة مصاغة على نحو غير مطابق وغير محاك تماماً للواقع، أى لا تحتفظ لعناصرها بوضعية ثابتة مشابهة للوجود المادى العينى للغرفة، كما أن هذه الصورة لا تحمل فقط «إخباراً» للمسرود له (أى «رامة») بحال الغرفة، ولكنها تتضمن أيضاً رؤية للواقع وما يسوده من قيم متناقضة؛ فجماليات الصورة الأيقونية التى أبدعها «ميخائيل»/الشخصية - والتى تتوازى مع جماليات الفن التشكيلى فى لوحات «رمسيس يونان» - تصاغ فى واقع ردئ مفرداته متهالكة بالية (المشكوات القديمة، عوارض السقف الخشبية السوداء النقوش التى كادت تنطمس ألوانها، الحصير المفروش).

إن قيم الجمال والجلال والأصالة تتلمس طريقها وسط رداءة الواقع وقبحه. إنها رؤية أصيلة وجوهرية لعالم الثلاثية؛ وهذا ما يشكل نوع العلاقة التى تربط الميتا - سرد الأيقونى - هنا - بالحكاية الأولى؛ هذه العلاقة نفسها هى ما تحققت فى النموذج السابق، غير أن علاقة «الإرصاد» - هنا - أقل وضوحاً.

وإلى جانب الأنواع السابقة للميتا - سرد يقدم نموذج (١٢) نوعاً مختلفاً يمكن تسميته « الميتا - سرد الشعرى »؛ فهذا النموذج يكاد يكون مقطعاً « شعرياً » حافلاً بالمجازات والدلالات الأسطورية وغير الأسطورية، يتغنى بـ « فينوس » Venus - إلهة الحب والجمال والمتعة الجنسية فى الميثولوجيا القديمة؛ وفيه ترتسم صورة لـ «فينوس»، تجمع بين قوة جمالها التى توقظ الرغبات وتأسر ناظريها (مهدرة لكل نظام مستتب، قوة مدمرة بجمالها وسطوة أنوثتها، شائكة الأطراف تصعد من موج الشهوات فتصيب الرجال بالشلل أمام روعة تجليها فى عنفوان الجسدانية وعرامة الطلب)، وبين تجدد حيويتها وخصوبتها (حاملة بذور الخصب والنماء، حبلى بالثمر).



إن هذا المقطع/النموذج يمثل واحداً من أهم مظاهر الغموض فى نصوص الثلاثية - بعض هذه المظاهر سبقت الإشارة إليها فى النماذج السابقة، ليس لاختفاء الذات المدركة - وإن كان لهذا تأثير ما، ذلك أنه قد اتضح سابقاً أن «ميخائيل» هو سارد الثلاثية وفاعلها؛ فهو - إذن - من يرسم هذه الصورة لـ «فينوس» وغيرها من الصور، والمقاطع الوصفية، والخطابات التى يختفى عنها بشخصه، كما أن الغموض ليس لاختفاء مقام المسرود له - وإن كان لهذا أيضاً تأثير ما؛ فهناك نماذج أقل غموضاً تختفى منها علامات المسرود له (نموذج١)، ونماذج يتجلى فيها المسرود له واضحاً فى صورة ضمير مخاطب، ومع ذلك تماثل النموذج المدروس هنا غموضاً والتباساً، كما فى: (...« متى دخلت - أنت مارية الأخيرة، هيكل الجسد؟ مع رغيفك الثالث؟ الذى أحرقته الشمس الحانية القاسية؟» - الزمن الآخر ص. ٤٦٢)؛ وإنما الأمر يتعلق - بالدرجة الأولى - **بموضوع الإدراك، طبيعته من ناحية، وعلاقته بالحكاية من ناحية أخرى**، خاصة فى ظل غياب الذات المدركة (السارد أو الشخصية) على الأقل؛ فموضوع الإدراك - هنا - هو «فينوس»[٣٩]، شخصية محملة بالعديد من الأبعاد الأسطورية والرمزية والفنية، دارت حولها أخبار وقصص عديدة مختلفة، اتخذت فى مختلف الثقافات أسماء متعددة، استلهمها - عبر التاريخ - الفنانون من شعراء ونحاتين ورسامين ... فى أعمالهم؛ فما يرتبط - إذن - بـ «فينوس» من مخزون دلالى تعد معرفته أمراً لا غنى عنه لتلقى هذا المقطع/النموذج وما يحيط به من كثافة دلالية - مجازية، أى إن تلقيه وفهمه وتأويله على نحو أفضل يصبح / رهناً بمعرفة « خاصة » ، أو بما يسمى « الكفاية التناصية » Intertextual Competence[٤٠] أى الإلمام بالنصوص والأخبار والحكايات التى شكلت - فى مجموعها - أسطورة «فينوس»؛ هذا بالطبع إلى جانب، «كفايات» أخرى ليس بالأهمية ذاتها هنا، إن ما يزخر به المقطع من صور «شعرية» غنية الإيحاءات، عصية على الفهم - إنما يرتد إلى ما تتسم به شخصية «فينوس» من غنى وتعدد وثراء. إنها شخصية تجمع الكثير من المتناقضات: الجمال والقسوة، اشتداد الشهوة والولع بالانتقام، اللذة والألم، البراءة والدنس، القداسة والبغاء، الخصوبة والهلاك.

إن ما أحاط بها من سياق غنى مزدحم وملىء بالمتناقضات قد منح تلك الصور قدراً كبيراً من التعقيد؛ فـ «فينوس» هى ربة الجمال والفتنة (جمالها وسطوة أنوثتها، روعة تجليها)، ربة الحب، لا تفكر فى شىء سوى الحب، ربة الرغبة، مغامراتها الشهوانية كثيرة مع الأرباب والبشر (تصعد من موج الشهوات)، كل الأرباب والبشر وحتى الحيوان والطبيعة يخضع لأحابيلها وألاعيبها (سطوة

أنوثتها، شائكة الأطراف)، تأسر الجميع بزنارها السحرى بما له من قوة جاذبية وفتنة وإقناع وفصاحة وتسلط، تسلب العقل، وتذهب بحصافة ورزانة من ينطق باسمها (مهدرة لكل نظام مستتب)، تصيب بالعجز والجمود والخصاء، فداخل حرمها (حرم الإلهة «فينوس» التى هى «افروديت» عند اليونان، وبها ملامح من «عشتار» البابلية الآشورية) - يُخصى الرجال، نـاذرين لها طهارة جنسية، تبتلاُ لها (تصيب الرجال بالشلل فى عنفوان الجسدانية وعرامة الطلب، جمود الأوصال)، توقف التقدم والاندفاع، فقد استعين بنطاقها السحرى فى حرب «طروادة» (تعويق الاقتحام)، تتداعى أمامها - وبسبب محبتها - كل الحواجز والتقاليد والأعراف العتيدة التى صارت بمثابة أوهام مقدسة أو ما يشبه «الطواطم» Totems (٤١)، وتتحطم أسوارها المتحجرة التى أقصت كل أسباب الحياة والخصب (مدمرة بجمالها، سقوط الطواطم فى زلزال المحبة وتحطم أركانها الحجرية على أرض مصوحة شققها الجفاف)؛ و«فينوس» وحدها قادرة على تحويل الجدب والجفاف إلى خصب ونماء، فهى التى ولدت من زبد البحر (تصعد من موج..)، أو من السماء (سماء الحلم تظللها)، أينما سارت انقلب الرمل إلى عشب وأزهار مبرعمة (حاملة بذور الخصب والنماء، حبلى بالثمر)، غير أنها إلى جانب هذا تحمل المرارة، ربما لعلاقتها وحبها لـ«أدونيس» الذى خرج من رحم شجرة المر المتحولة إليها أمه عقاباً من الآلهة، لكن الأمر لا ينفصل عن ذلك التكوين المتناقض لـ«فينوس»، فالمرارة تعنى الألم أو نفى اللذة أو عذاب النفس، فى مقابل الخصب أو الثمر الذى يعنى البهجة والحياة (حبلى بالتمر والمرارة).

إن ما يطرحه النموذج من «رؤية» خاصة بـ«فينوس» ليس مجرد سرد لدلالات الأسطورة وإيحاءاتها، وإنما تختلط تلك الدلالات بالتجربة المعيشة فى الثلاثية؛ فالارتباط بين الحب/اللذة والألم عند «فينوس» على نحو مقدس هو نفسه عند «ميخائيل» - بطل الثلاثية - بشكل دائم وغير مفهوم (...«لماذا يقترن الحب دائماً عندى بالمرارة والمعاناة التى لا تطاق ... » - رامة والتنين ص٦١).

وهنا تبرز أهمية «الكفاية السردية» - أى التعرف على الحكاية/السرد - لتلقى هذا النموذج، الذى غدا - فى نهاية التحليل - صياغة «جمالية» لرؤية «ميخائيل» للحب ولـ «رامة» بقدر ما هو رؤية خاصة لـ«فينوس» تعتمد بنية التناقض أساساً لتكوينها. إن هذا النموذج - بذلك -

إشارة «ملتبسة» تخص عالم الحكاية وعالم الأسطورة، موجهة إلى مسرود له غير محدد، لكنه - بلا شك - ذو قدرات وكفاءات خاصة.

وإلى جانب المستويين السرديين الخارجي والداخلي، يوجد مستوى آخر يسمى **«القصصى الكاذب أو المزيف»** Pseudo–diegetic[(٤٢)]؛ وفيه يتعرض عامل السرد أو مركز التوجيه «الأصلى» للاختزال والإقصاء، أو التحول عنه إلى سارد آخر. وهنا يستأثر السارد النهائى - الذى هو بمثابة ذات «وسيطة» - بالوظيفة السردية فيما يشبه «احتكار» فعل السارد وإنتاجه، غير أن هذا لا يعنى أحادية خالصة لمركز التوجيه، **وإنما يتمتع السارد بامتيازه السردى في ظل جدله مع المصدر الأصلى للخبر السردى**؛ وهو جدل سيعنى - بلا شك - اختلافاً: فى الصوت السردى (أى ضمير الشخص)، فى درجة المعرفة والإدراك، فى طبيعة العلاقة بينهما، خاصة من وجهة نظر السارد؛ **كل هذا يصاحب ما يحدثه** «القصصى الكاذب/المزيف» **من انتقال من مستوى سردى إلى آخر.**

ففى نموذج (١٣) يوجد حوار مباشر بين «رامة» و «ميخائيل»، يتبادلان فيه الحديث عن وكيل الوزارة «قدرى عبدالفتاح»؛ كل منهما يخبر الآخر بما يعرفه عن الرجل، وهى معرفة قديمة تمتد إلى فترة شبابه وما بعدها، وتحفل بكثير من التفاصيل والإلماحات؛ فقد كان عضواً فى «حدتو»، ولم يعتقل مع باقى أعضائها؛ والده الباشا كان لواء فى الجيش، أرسله للدراسة فى لندن، وحصل على الماجستير من جامعة إقليمية؛ بعدها التحق بمصلحة الآثار، وأخذت به وسائله الخاصة (المعروفة) فى ترقى المناصب العليا. إن هذا الحوار الذى يتبادل فيه كل من «رامة» و «ميخائيل» دور السارد (والمسرود له)، والذى هو بمثابة «ميتا - سرد» بالنسبة للحكاية الأولى؛ هذا الحوار يضم معلومات عن «قدرى عبدالفتاح» سبق أن تلقاها «ميخائيل» و «رامة»، فى مواقف مختلفة ومن مصادر متعددة غير مذكورة هنا؛ **فكل منهما تحول من مسرود له في سرد من الدرجة الثالثة (ميتا - سرد) إلى سارد من الدرجة الثانية (ميتا - سرد)؛ وهكذا يكون الميتا - سرد الشفوى (أى الحوار) في هذا النموذج هو في أصله ميتا - سرد سابق أو أدنى استبعد مصدره**، ويكون كل من «ميخائيل» و «رامة» بمثابة سارد - ناظم، استبعد المرسل الأولى أو الأصلى للخبر، وآثر هو القيام بدور الوسيط «المعرفى» والاحتفاظ لنفسه بإنتاج الحكاية/السرد؛ وهذا الامتياز السردى الذى يتمتع به «ميخائيل» و «رامة» - يشاركهما فيه السارد الخارجي - الذى هو بالفعل «ميخائيل» - **حينما يروى بضمير**

الغائب على المستوى السردى الخارجى (فقال إنه يعرف أنه حصل على الماجستير ...) ما كان أصلاً ميتا - سرداً أى حواراً لـ«ميخائيل» مع «رامة».

وهنا يتضح أن العامل السردى الذى يضطلع بالوساطة المعرفية لا يراد له أن يكون غريباً عن «ميخائيل». إنه «ميخائيل»، أو «رامة»، أو السارد الخارجى الذى هو «ميخائيل» نفسه. وهذا يتوازى مع ما سبق قوله من أن الثلاثية - فى مجملها - حديث دائم مستمر من قبل «ميخائيل» مع «رامة» وعنها. **ولا يعنى هذا «مركزية» Logo-centrism (٤٣) السارد «الكلى المعرفة»** Omniscient**، ومركزية صوته. إنما ليست مركزية ذات أو وجود أو حضور، تحكم كل مسارات السرد، وتفرض قيمها الخاصة، ولكنها موقع أو وظيفة، بمعنى أن الذات أداة للفعل السردى، موضوع للحكاية ولنشاطها السردى، تتشكل صورتها ووعيها لحظة انسرادها. فالذات الساردة (أى «ميخائيل») تستكمل معرفتها من خلال علاقتها (الحوارية) مع الآخر** (أى «رامة») الذى يبدو أكثر علماً وإدراكاً، يستحوذ بصورة أكبر على القول؛ فصوت «رامة» أو كلماتها أو ملفوظها هو البارز المسموع (قالت:)، بينما ملفوظ «ميخائيل» يأتى محولاً (قال أنه)، كما أنه لا يحمل معرفة «جديدة» تجهلها «رامة» (نعم يا سيدى كان، تماماً عليك نور)؛ وفى مقابل اتساع معرفة الآخر/ «رامة»، تظهر الذات الساردة/ «ميخائيل» محدودة الإدراك، لا يعوزها فقط الإلمام بكثير من التفاصيل التى تعرفها «رامة»، ولكنها أيضاً تعانى «اضطراباً» فى معرفتها بسبب النسيان (حصل على الماجستير من جامعة إقليمية غير معروفة تقريباً، نسى ما هى، فى انجلترا لا فى لندن)، ومن ثم تتعرض هذه المعرفة (فى انجلترا) للتعديل من قبل صوت خارجى آخر (لا فى لندن)، كما أن الذات الساردة يخايلها الاستغراب والدهشة والتساؤل عندما «تفاجئ» بما تسمعه، وهو ما يجسده جواب «رامة» على تساؤل «ميخائيل» غير الملفوظ (قالت له: هل تعرف أنه كان فى شبابه عضواً فى «حدتو»؟ نعم يا سيدى كان). إن الذات الساردة بإقصائها «أصل» **الخبر السردى إنما تحقق** «اقتصاداً» سردياً، فى الوقت الذى تمنح فيه نفسها حرية أوسع فى طرح **رؤيتها للواقع** الذى تهيمن عليه قيم نفعية أو استهلاكية، بواسطة ما تحمله العبارات من إيحاءات انتقادية وتعريضية (كان فى شبابه عضواً فى «حدتو» **ولم يعتقل قط مع ذلك، حصل على الماجستير من جامعة إقليمية غير معروفة تقريباً، عرف كيف يسلك طريقه إلى أعلى بكل الوسائل المعروفة). إن الذات الساردة**

ترفض «الأصل» (أى أصل الخبر السردى) كـ «آخر» خارجى مفارق ومغاير لها، ولا تعترف أو تسمح سوى بوجود «آخر» غير منفصل عنها، آخر بداخلها.

فى النموذج السابق كان «القصصى الكاذب أو المزيف» تحولاً إلى مستوى سردى (أعلى) وهو ما يحدث بصورة أكثر تعقيداً فى نموذج (١٤)، حيث لا يستبعد كلية مستوى سردى لصالح آخر؛ فقط إقصاء أو تحول «مؤقت» من مستوى سردى إلى مستوى أعلى غير منسلخ عن الأول. فالميتا - سرد الذى يأخذ شكل مونولوج او حلم كابوسى (قال لنفسه، أم هل كان الكابوس هو الذى يقول: ...) - يتحول إلى سرد خارجى دون أن يشهد (أى السرد الخارجى) خروجاً عن سياق المونولوج/الحلم، أى عن إطار الميتا - سرد. فالشخصية (أى «ميخائيل») تسائل نفسها أثناء الحلم أو المونولوج عن صورتها لدى «رامة» (ما صورتى الآن عندها؟ ما صورتى دائماً عندها؟ كيف رأتنى زمان، كيف ترانى الآن؟) هذه الشخصية التى تمثل «الأنا» السارد والمسرود - إذ تحكى بضمير المتكلم - تغدو موضوعاً للإدراك من قبل سارد خارجى يحكى عنها بضمير الغائب (تلك النظرة الإكلينيكية المتفحصة الصاحية، سطح ثلج مخضر صقيل، تتأمله بصمت، ضعيفاً متخاذلاً؟ كاذباً ومخادعاً؟ غادراً نكث بعهده وولى عنها؟ قبل منها ما لا يقبله الرجال ...؟).ولا يمثل هذا السرد الخارجى مغادرة لأجواء الحلم/المونولوج.

بالفعل يتغير الضمير أو الصوت السردى ، ومعه تتغير وضعية السارد، من سارد داخلى/ الشخصية إلى سارد خارجى، غير أنه قد سبق التأكد من تماهيهما، كما تتغير وضعية المسرود له، من مسرود له داخلى هو الشخصية الساردة نفسها إلى مسرود له خارجى، لا يلبث (أى المسرود له الخارجى) أن يتوحد مع السارد الخارجى ومع الشخصية موضوع السرد بفعل الانصراف السردى المتمظهر فى ضمير المتكلم الجمع(قبل منها ما لا يقبله الرجال فى بلادنا). رغم هذا يظل السرد الخارجى واقعاً فى سياق المتيا - سرد، بل يصعب الجزم بما إذا كان السرد الخارجى «حكاية» للميتا - سرد، أو أن الميتا - سرد «نقل» مباشر للسرد الخارجى الذى يأخذ - فى الثلاثية - الشكل «الجوانى» المزاوج بين ضمير الغائب وضمير المتكلم (ما صورتى الآن عندها؟.. ↔ يتأمله بصمت ضعيفاً متخاذلاً؟...)، ولا تقف عبارة (قال لنفسه..) حاسمة فى هذا الشأن، فهى تتصدر مقطعاً سردياً واحداً، تستغرقه حكاية بضمير المتكلم وضمير الغائب فى الوقت نفسه. يندمج - إذن - السرد الخارجى والميتا - سرد، ويزداد التباسهما فى سياق يسوده التساؤل وعدم التثبت (هل، ما

كيف..؟...؟)، السارد الخارجى لا يدرى نوع الملفوظ أو الخطاب النفسى للشخصية، هل هو حوار داخلى/مونولوج أم كابوس؟ (قال لنفسه، أم هل كان الكابوس هو الذى يقول)، والشخصية تتسائل عن صورتها لدى «رامة» (ما صورتى..؟كيف رأتنى..؟كيف ترانى..؟)؛ ويواصل السارد الخارجى بصوته حكاية تساؤلات الشخصية، ليس طلباً للجواب كما هو الحال بالنسبة لأسئلة الشخصية التى تطرحها بنفسها، ولكن إقراراً بما تتضمنه الأسئلة تصديقاً لمحتواها. ومن هنا تظهر علامات الاستفهام من غير أدوات (..؟..؟).

إن ما تطالب به الشخصية نفسها من إجابة (ما صورتى..؟كيف رأتنى..؟كيف ترانى؟)- يتولاه السارد الخارجى بصورة أكثر حيادية مما يمكن أن تصنعه الشخصية إزاء نفسها، وتجد هذه الحيادية مصداقها فى الشكل الذى اتخذه حديث السارد، حيث يظهر فى صورة استفهام (؟) من غير أن يكون مضمون الحديث موضع تساؤل؛ فالسارد يتقنع بالاستفهام حتى لا يجهر بما يؤذى الذات/الشخصية، خاصة أنه (أى السارد) يحمل لها صفات «سلبية» فى علاقتها بـ «رامة» (ضعيفاً متخاذلاً؟ كاذباً ومخادعاً؟ غادراً نكث بعهده وولى عنها؟). إن السارد الخارجى يترفق فى تعريضه وإدانته للشخصية ولموقفها المتخاذل المخادع؛ وهذه المهادنة من جانب السارد الخارجى لها ما يبررها من انفصال الشخصية عن الوضع العام السائد المتسم بـ «البطركية» Patriarchy(٤٤) فى نظرته للمرأة كخضوع مطلق لسلطة الرجل/الذكر (قبل منها ما لا يقبله الرجال فى بلادنا البطاركة الذين لا يفهمون من المرأة إلا خضوعها المطلق وولاءها المطلق؟).

يتضح مما سبق أن الذات (الساردة) - فى الثلاثية - تقوم بعملية «تأويل» مستمرة لذاتها تبحث عن كينونتها - بل تنتجها - من خلال هذه العملية.

إنها بصدد بحث متواصل عن هوية غير ناجزة، عن كيان يتحدد وجوده ويتشكل وعيه لحظة الكتابة/ الحكاية، بحث حتمى عما هو جوهرى - لوجودها ولواقعها - رغم اليقين باستحالته. إن الذات تنشد ذاتها من خلال عملية «تعرف» دائمة مصحوبة بالتساؤل والحيرة والقلق والتوتر والانقسام؛ **وهى تقوم بهذا من خلال علاقتها بـ «آخر» (مسرود له) غير منفصل عنها**، يحاورها يسائلها، يتصادم معها، يسخر منها، يجادلها. إنها كثيراً ما تحكى عن ذاتها كآخر غائب (بضمير الغائب)، لكنه غير منفصل عنها (باستعمال ضمير المتكلم أحياناً)؛ **وهذا الانقسام أو التوزع (بحضور الآخر) يخلخل وحدة الذات (أو السارد) ومركزيتها وهويتها، ويدخل عليها التعدد**

والاختلاف والالتباس؛ وهو ما يظهر في: توزع أمر السارد بين التخفى والظهور باستعمال ضميرى الغائب والمتكلم، اختلاط مقامى السارد والمسرود له، والإلحاح على انفصالهما رغم توحدهما، تداخل المستويين السرديين الداخلى والخارجى، وخفاء العلاقة بينهما ومحو المسافة الفاصلة بينهما، امتزاج الواقعى والمتخيل، واختراق الحاجز الفاصل بينهما بفعل الانصرافات السردية، تكسير خطية المسار السردى عن طريق: تدخلات الآخر وتقاطعاته، الانصرافات وتلاعبها بالمستوى السردى، الإحالات إلى مرجعيات ثقافية متعددة، الأمر الذى يضع المتلقى فى حوار دائم مع النص، تواجهه الاختلافات والتداخلات والانتقالات والفجوات.

٢- آليات التواصل السردى

السرد بناء نصى- دلالى إيديولوجى لعالم محتمل متخيل، يتمظهر من خلال علاقة «تواصلية» بين مرسل ومرسل إليه، علاقة ذات متكلمة بـ«آخر» تخاطبه، وتسعى إلى أن يشاركها تشييد هذا العالم وفق نسق القيم الذى تتبناه؛ **ومن ثم فهى تستثمر كافة الإمكانيات الخطابية من**: حوار، وصف، نصوص متخللة ... مما يجعل من النص السردى مجموعة متراكبة ومتداخلة من الملفوظات أو الخطابات التى تخبر عن الذات (أو الذوات) الساردة - وعن الآخر - إذ هى تقوم بتمثيل العالم وتشخيصه باستخدام اللغة؛ وفى ضوء هذا يصبح خطاب السارد وخطاب الشخصية - وما يوازيهما **من مصطلحات**: السرد الخالص أو الحكاية الخالصة Diegesis والمحاكاة Mimesis، القول/السرد Telling والعرض Showing، الكلام غير المباشر Indirect Speech والكلام المباشر Direct Speech؛ يصبحان ثنائية لا تحيل إلى تعارض داخل الحكاية بقدر ما تعنى تنوعاً فى طريقة التمثيل اللفظى للخبر السردى، تنوعاً فى الصيغة السردية المستخدمة، وفى درجة الإيهام بالمحاكاة.

إن السرد - فى النهاية - هو "...مجموع الآثار اللسانية والعمليات التى تعمل على إبراز الذات المتكلمة بصفتها بؤرة للحكى وبؤرة للقيم وبؤرة وأصلاً لكل تلفظ"(٤٥)؛ الأمر الذى دفع «ميخائيل باختين» إلى أن يرى فى الإنسان الذى يتكلم وكلامه الخاصية المميزة لجنس الرواية، بوصفهما موضوعاً لتشخيص لفظى وأدبى داخل الرواية؛ فليس "...خطاب المتكلم فى الرواية مجرد خطاب منقول أو معاد إنتاجه، بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية..."(٤٦)

أ- الخطاب المباشر

الخطاب المباشر Direct Discourse(٤٧) هو ذلك الخطاب الذى ينقل أقوال الشخصية أو أفكارها بالطريقة التى يحتمل أن صاغتها بها هذه الشخصية. إنه الشكل الأكثر «محاكاة» (والأكثر أمانة ودقة) فى نقل خطاب الشخصية دون أن يتداخل معه خطاب السارد. إن الشخصية فى هذا الخطاب تمتلك الحرية فى عرض كلامها وفكرها، غير أن هذه الحرية قد تبدو أحياناً محاطة برعاية السارد وتوسطه من خلال: عبارات استهلالية أو ممهدة Introductory or Tag Clauses، مثل عبارة (قال:...) وما فى معناها، علامات خطية مثل (النقطتين (:)، الشرطة (-)، التنصيص)؛ وقد تختفى تماماً أمثال هذه العبارات والعلامات فى سبيل تأكيد استقلال خطاب الشخصية، وتراجع مقام السارد.

وفيما يلى عرض لصور الخطاب المباشر في الثلاثية، وما يتصل بذلك من قضايا خاصة بـ: طريقة تشخيص الخطاب، والعلامات المميزة له، وعلاقاته بخطاب السارد، عوامله من مرسل ومرسل إليه، تركيبه، محتواه.

١-الحوار

الحوار Dialogue - بمعناه الضيق والمحدد فى الحياة العامة وفى الدراما - هو التبادل اللفظى (الشفوى) أو المحادثة بين شخصين أو أكثر. وقد تسرب إلى الرواية، وتزايد حضوره بها مع تطور الفن الروائى(٤٨). وهو يعد من أوضح وأهم صور الخطاب المباشر داخل الرواية أو السرد، حيث لا تظهر سوى أصوات الشخصيات المتعددة المنخرطة فى حديث يكشف عن هويتها، ويعكس ملامحها السوسيولوجية والثقافية والأيديولوجية، من خلال ملفوظها؛ فالحوار أو المحادثة "...تدل على التزام المتحدث بقوله وبمحتوى هذا القول، كما تبرز نسق القيم الذى ترتبط به الذوات"(٤٩)

ومن نماذج الحوار فى الثلاثية:

ن١: «قالت له: ما تراه ليس أنا، أنت لا تحبنى فى الحقيقة. أنت لا / تتحدث إلىّ، أنا، فى الحقيقة. هذا كله هنا، فى رأسك.

قال: اسمحى لى أن أختلف. أنا أعرفك. وأحبك. كما لا يعرفك ويحبك أحد.

قالت: لا أدرى، ربما. أنت تريد شيئاً مطلقاً، أبدياً، دائماً. هذا ليس أنا. ثم كيف يمكن أن نصون هذا؟ كيف يمكن أن نصون حبنا؟ الزمن يغير كل شىء.

قال لها: قلب السماء لا ينقضى. وأنا أضم عليه ذراعى. عندما أرفض قبول التغير، والمراحل والرواسب، فإنها تنتفى. عندما أجد أن الدائم والمطلق الثابت هو الوجود، فلست لا خيالياً ولا رومانتيكياً ولا هى أشياء تدور هنا فى رأسى.

قالت: يا ميخائيل، ألا تريد أن تكون واقعياً أبداً؟ هذا غير معقول .. وغير صحيح. لا شىء طبعاً دائم وثابت، وهذا لا يعنى أننى لا أتمنى - مثلك وزيادة - أن يوجد، أن يكون هذا الدائم الثابت الذى فوق الزمن. لكن علينا أن نتصرف داخل الزمن.. هذا هو الشىء الصحيح. »

{الزمن الآخر ص. ٢٤٢، ٢٤٣}

ن٢: «نظرت إليه، صامتة، فى تساؤل، وقالت:

- يخيل إلىّ، أنك على الرغم من أنك سعيد بما بيننا، فأنت غير مقتنع به.

نعم، يثيرنى جسدك الشامخ الناعم، الملىء بالحياة. لكنى لا أريدك، يا رامة، جسداً فقط... ألا تعرفين هذا بعد؟ ألا يهمك هذا، على أى حال؟ لا أريد جسدك سداً بينى وبينك، أو تعلة أوحلاً. أريدك أنت، كلك، أحبك كلك، ووحدك. لا أريد معك هذه المسوخ التى تحتفظين بها فى داخلك. هذا الجسد الغنى الوثير القديم قدم الأزل، المتقلب بطينة خصبه العجيبة، المتوفز بالشباب الغض الجديد أبداً، المتفتح بالرغبة الدائمة، المخضل بندى العذوبة، العطشان الذى لا يرتوى بالدموع، ولا باقتحامات كثيرة، السمرة اللدنة المحروثة، لا أريدها هى فقط أريدها/ومعها أنت، وأنا، وحلمى المكسور وقد التأم من جديد،كلها معاً. أريدك مع حبى حبنا، يا رامتى أريد جسدك وسماءك القاسية معاً، يلمع فيها رأس يوحنا المعمدان المقطوع فى الشمس الناصعة المحرقة التى تدور حافتها الحادة باستمرار، فى هذا النقاء الكثيف الذى عرفته - عرفناه معاً - فى لحظات النشوة والتحقق والجنون».

{رامة والتنين ص. ٥١،٥٢}

ن٣: «قالت : يا حبيبى، لماذا تعذبنى؟وتعذب نفسك بالكلام، وما وراء الكلام؟ ألست معى ألسنا الآن معاً، فى حضن بعضنا بعضاً؟ لماذا، وأنت معى، تلوذ فجأة بالغسق؟ لماذا عتمات الأسئلة التى لا إجابة عنها، بينما الشمس ساطعة؟ لماذا جانب الظلال أو الظلمات؟

قال، وهو يحاول أن يبتسم، بشجاعة، أو ما يظنه شجاعة:

- احتجاز هذا الجانب منى، عزلته وانقطاعه. حتى فى قلب حميا الاندماج.

قالت، بتصميم، وقد أحس جسمانها الناضج الوفير ملتصقاً به، حتى العظام، مضغوطاً إليه بقوة الرغبة اللاعجة فى التبرئة، والاندفاع إلى بكارة جسدية:

- هذا غير صحيح يا حبيبى، ليس ثم انقطاع ولا احتجان، اسألنى أنا./

قال: كيف أسألك ؟ هل أنت موجودة؟

وهو يحيطها بذراعيه، تلتف ساقاه بفخذيها، يعتصرها:

- هل أنتِ هنا؟ هل أنت موجودة؟

- يا خبر! يا حوستى..! كل هذا وأنا غير موجودة عندك؟

- نعم، سؤال الأساس. نعم. نعم. موجودة. وحياة النبى موجودة ... وجوداً لا ينقضى أبداً.»

{يقين العطش ص. ٢٤٢، ٢٤٣}

ن٤: «قال ميخائيل: لن تنتهى معاناتهم، مهما كانت النسب الحسابية. مهما صغر العدد أو كبر، المعاناة قائمة. وستظل الحياة .. حتى فى الجنة الأرضية لو تحققت - ما دامت أرضية - ستظل معناها الألم ... الألم يستحيل أن ينتفى. وفى أعدل الطوباويات الأرضية هناك قطرة ظلم، وقطرة دم واحدة تجعل كل محيطات العالم آثمة ملوثة مهما بلغ من نقاء ملحها الشفاف.

قالت رامة: ما هذا؟ هذا عظيم، جداً. ولكن تتكلم عن عدل كونى، مطلق، إلهى، نحن أكثر تواضعاً، نريد عدلاً اجتماعياً، نسبياً. أكثر ما يمكن منه، ودائماً هذا كل شىء/

قال ميخائيل: العدالة ليست شيئاً إنسانياً. وليس الحب إنسانياً، وليس الجمال إنسانياً. هذه أشياء نقية بطبيعتها، صافية وطاهرة، مطلقة إذا أحببت ما دمت قد ذكرت هذه الكلمة. أما كل ما هو إنسانى فهو ملتبس، وملوث، المشكلة أننى لا أعرف ولا يمكن أن أعرف للمطلق وجوداً إلا بما هو إنسانى، إلا بما هو داخل الإنسان. ولكن شهداء العالم الذين بلا اسم سوف يظلون يسقطون، عن رضى وطواعية، والجلادون سوف يظلون يسقطونهم، عن متعة أرضية أو باسم مطلق، أيضاً، مطلق يرونه أعلى من كل الآثام والجرائم.

......

قال أحمد: أنت الذى تتكلم عن المطلق، تنكره، أما أنا فلا أعرفه. المطلق عندى شىء غيبى، وغير علمى على الأقل. فى مقابل هذا المطلق العلوى الذى به القانون العلوى، والذى يرجع -

ويرجع بنا - إلى غيبيات وسيطية عفى عليها الزمن، فليس عندى إلا الإنسان الذى صنع مصر الكادح الذى صنع هذه الأرض وأسلس للإله النهر مجراه، هو الذى صنعه. وهو الذى صنع المطلق، وليس العكس، أول ما صنع. الإنسان إذن هو المطلق الوحيد الذى تسدى إليه العبادة - إذا صح هذا - لأنه هو الذى يصنع ويغير الأرض والمستقبل، نفسه، بحرية، ووفقاً لقانون التاريخ »... {الزمن الآخر ص. ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠}

ن٥: « قال: لذلك، بمعنى ما، نحن لسنا أقلية. أياً كان عددنا. وليس البطرك مجرد رئيس طائفة دينية. ليس فقط خليفة القديس مرقس، هو أيضاً رمز، بل أكاد أقول الواحد الباقى من آلاف السنين.

قالت: يمكن. ولكن هذه نظرة محدودة جداً، وجامدة، وبعيدة جداً، واقعنا. جدلية الواقع المصرى الآن مختلفة، وتسير فى سياق آخر. كيف يمكن أن ننسى تراث عبدالناصر، تراثنا الذى جلاه لنا عبدالناصر عندما علمنا، كشف لنا، أننا مصريون صحيح، ولكن عرب أساساً. إن مصر إن لم تكن قلب الوطن العربي، وقائدته، فهى على الأقل، بالتأكيد، جزء لا ينفصل عنه باللغة والتراث والتاريخ والمصير، والثقافة كلها، وما شئت..أى كلام آخر يقطعها عن هذا الجسم الكبير، ويميتها ..أليست هذه، بالضبط، هى مؤامرة الاستعمار، ومقامرة إسرائيل؟

قال: لا أقطعها، هى أصلاً ليست منه. حكاية الجسم الواحد، وقلبه أو رأسه أو ما شئت، ليست إلا مجرد استعارة، مجرد مخايلة بالكلام. ليس أكثر منى عداوة للاستعمار أو للصهيونية ولست بحاجة أن أقول، ليس أكثر منى يقظة لما يدبرون، هذا مفروغ منه. لكن حكاية الجسد الواحد؟ هل نحن عرب، حقاً؟ ما أصعب الإجابة على هذا السؤال. هو سؤال قائم وجدى. ليس محلولاً. مصالحنا مشتركة، نعم، جغرافياً مشتركة، صحيح، تاريخ له دوره، نعم، أما الثقافة، بمعناها الأعمق؟/

قالت: ماذا تعنى؟

قال: لست أتكلم الآن عن معركة سياسية متقلبة الأدوار، ومتغيرة .. ليس التاريخ معطى ثابتاً أو قيمة تجريدية سلفية. الجغرافيا والمصالح شىء آخر، مقبول، بل ضرورى وعملى. لكن هناك عمق آخر، عمق هوية مركوزة فى أرض غنية جداً متعددة الطبقات الجيولوجية بالمعنى الثقافى. والكلام عنى كأقلية، يغيظنى ويثيرنى. لسنا أقلية نحن أهل البلد. وبهذا

المعنى فالمصريون جميعاً قبط، بغض النظر عن دينهم. هذا اسمهم، كما تعرفين. مسيحية الأقباط مصرية، وخاصة بمصر.. وأولياء مصر وقديسوها لهم أعراق بعيدة فى هذه الأرض.

قالت: ما الهدف وراء هذا التقوقع، هذا الفصل، هذا التعصب الشوفينى؟

قال: أقر وأعترف، أنا شوفينى المصرية، بالرغم من كل الحجج التى أسلم بها ... » .../

قال: ... وعندما أتكلم عن مصر، فعنها كلها أتكلم، دون أغلبية ودون أقلية، مع الاحتفاظ بحيوية كل الثقافات الداخلية المتفاعلة، أتكلم عن جسد مصر الواحد المتعدد الأعضاء انصهرت فيه الروح العريقة من الأزل واتحدت فيه بجوهرها، دون انفصال. أتكلم عن أقانيم فى جسد. » {الزمن الآخر ص. ١٢١، ١٢٢، ١٢٣}

ن٦: «قالت له: فى تلك السنوات - فى الأربعينيات؟ - التى تحكى لى عنها، كنت أنا فى الاسكندرية، كما تعرف. ودونى المدرسة الثانوية الداخلية - فيكتوريا كولدج - كانت مدرسة مشتركة، صبيان وبنات، وكنت قد تركت الثلاثة عيال الذين كانوا يحبوننى فى المنيرة ... » {يقين العطش ص. ١٠٩}

تجسد النماذج السابقة أبرز ملامح «الحوار» فى الثلاثية، سواء تلك المتعلقة بطريقة تقديمه من حيث: العبارات المهدة له، علاماته الخطية، هوية الشخصيات المتحاورة، أو تلك الخاصة ببنيته، ودوره فى تشخيص العالم السردى.

لا تكاد العبارة المهدة للحوار تخلو من الفعل الدال على القول (قال [لها]، قالت)؛ . فالتعبير المباشر بلفظ «القول» يمثل الصيغة السائدة فى كل النماذج السابقة - وفى الثلاثية بأكملها على تنوع صور الخطاب بها، بحيث لا يحظى ما عداها من صيغ أو صور سوى بحضور باهت ومتواضع، كأن تستخدم تعبيرات وإشارات دالة على فعل القول من غير لجوء إلى اللفظ الصريح (أى قال:)، كما فى: [«جاءه صوت الريس طه يصيح : يا باشمهندس.. إزيك؟ بخير؟ حمد الله على السلامة يا باشمهندس. رد بصوت لم يسمعه إلاه، خافت وممتن وحميم: بخير.بخير يا ريس..كتر خيرك.» - الزمن الآخر ص.١٤٧]. [«رفع سماعة التليفون، كأنما على الرغم منه، كأنما يطلب المساعدة، على الرغم منه. وتماسك، وهو يسخر مرة أخرى من نفسه، ليس فى سلوكه شيء جديد؟ - هاللو، كيف أنت يا عم؟ ماذا تفعل؟... » - رامة والتنين ص. ٣٣]؛ فكلمات (صوت، يصيح، رد)، وماشابهها مثل: «تهمس» (٥٠)، «هتف» (٥١)، «سأل» أو «تسأل» (٥٢)، «أكدت» (٥٣)،

«بادرتـه»(٥٤) «استدركت» أو «استدرك»(٥٥)، وكذلك عبارة (رفع سماعة التليفون)؛ فكل هذا يشير إلى عملية تواصل شفوى بما يقوم مقام القول من ألفاظ دالة عليه (صوت ...)، أو أفعال مصاحبه له (رفع سماعة التليفون)، وقد تختفى أمثال هذه الكلمات والعبارات، وتنوب عنها علامات خطية كالشرطة (-) كما فى داخل نموذج (٣) (- يا خبر! يا حوستى..! - نعم سؤال الأساس ...)، أو لا يعوض عنها بأية علامة، فقط يتصدر القول بداية السطر، كما فى نموذج (٢) (نعم يثيرنى جسدك...)؛ وإن كان الأمر - هنا - لا يخلو من تداخل بين استكمال حوار مباشر مع «رامة»، أو انسحاب إلى حديث منفرد كثيراً ما يلجأ إليه، مخاطباً فيه «رامة»، غير أن المقطع الحوارى رغم هذا لا يفتقد أبداً إلى حدود شكلية واضحة يرسمها فعل القول أو ما يقوم مقامه، متبوعاً دائماً بالنقطتين (:)، الشرطة (-). وتستأثر الصيغة الصريحة للقول فى هذا المقام بامتياز تحديد المقطع الحوارى، وتحتفظ لنفسها بهيمنة تطغى على غيرها من الصيغ أو الصور، بل يأتى الشكل الكتابى تلبية لهذه الهيمنة، فلا يتميز منطوق الحوار من حيث موقعه فى الصفحة المكتوبة، كأن تلتزم بداية السطر الأول من الحوار كحد لباقى بدايات السطور، مما يؤدى فى المقابل إلى تميز الموقع الكتابى لفعل القول، فيصبح بإمكان الصفحة المكتوبة أن تتخذ الشكل التالى:

قال: --------------

قال: --------------

ولكن فى ظل الانتشار الطاغى لفعل القول، ينمحى تميز كل من فعل القول والحوار كتابياً عن باقى أجزاء الحكاية/السرد، لتأخذ الصفحة الشكل التالى:

قال: ---------------

قالت: ---------------

لم يعد - إذن - فعل القول (بحضوره الواضح وعلاماته الخاصة) محدداً للحوار بقدر ما صار عاملاً فى اقترابه - كتابياً - من السرد وتداخله معه، أى لم تعد العلامات الشكلية للحوار تعنى حدوداً «تمييزية» له تمنحه قدراً من الاستقلال فيما يخص وظيفته داخل الحكاية؛ وإنما أصبحت حدوداً وهمية ملبسة، تدفع به - مع ما يحتفظ به من علامات - إلى وجود غير محدد وغير محدود، مغاير وجديد، وجود يكتسب معناه (وتميزه) من اختلاطه بالسرد، فى الوقت الذى يوهم فيه بانفصاله عنه، ليس باستخدام العلامات الشكلية فحسب، بل أيضاً باختزال الجملة المهدة له إلى أقصى حد ممكن بحيث تقتصر على فعل القول فقط (قال/قالت: نماذج - ١، ٣، ٤، ٥، ٦)، مما يعنى مجرد نقل لمنطوق الشخصيات وحوارها، والتخفف - فى المقابل - من تلك الإشارات السردية المتمثلة فى توضيحات السارد، والتى تصاحب فعل القول، كما فى نموذج (٢) (نظرت إليه، صامته، فى تساؤل، وقالت:)، وفى نموذج (٣) (قال، وهو يحاول أن يبتسم، بشجاعة، أو ما يظنه شجاعة: / قالت، بتصميم، وقد أحس جسمانها الناضج الوفير ملتصقاً به، حتى العظام، مضغوطاً إليه بقوة الرغبة اللاعجة فى التبرئة، والاندفاع إلى بكارة جسدية: / قال: ... وهو يحطيها بذراعيه، تلتف ساقاه بفخذيها، يعتصرها:)؛ أى إن الحوار يتداخل مع السرد - وهو ما سيتم تناوله بشىء من التفصيل بعد قليل - فى الوقت الذى تظهر فيه الجملة المهدة له (أى للحوار) ميلاً إلى اختزال مكوناتها، وتقليص حضور السارد.

تميل - إذن - الجملة المهدة للحوار إلى الموضوعية والحياد عن طريق الاكتفاء (النسبى) بفعل القول، بمحاولة التخلص من إيضاحات السارد، واللجوء إلى الصيغة الصريحة «المجردة» للقول (أى «قال» بصيغها المختلفة)؛ تجنباً لما يرتبط بالأفعال الأخرى الدالة على القول من إيحاءات وأوصاف لحالة القول (صاح، همس، سأل، أكد ...)؛ هذا بالإضافة إلى التحرر من الذاتية بالإحالة إلى الغائب، فيأتى فعل القول مسنداً غالباً إلى ضمير الغائب فى صيغة الماضى (قال:/ قالت:)، كما فى نماذج (١، ٢، ٣، ٥، ٦)، فلا حاجة - هنا - للتصريح بأن «ميخائيل» و «رامة» هما مرجعا ضمير الغائب، ونادراً ما يأتى فعل القول فى زمن المضارع (يقول:/ تقول) حيث ورد فى سياق مقطع استباقى [٥٦].

وعندما يشترك فى الحوار أشخاص آخرون - وهو ما يحدث قليلاً [٥٧] - يأتى الفعل - بالضرورة - مسنداً إلى اسم العلم، كما فى نموذج (٤) (قال ميخائيل:/ قالت رامة:/ قال أحمد:).



ويكاد يكون أمراً استثنائياً أن يسند فعل القول إلى ضمير المتكلم مشاراً به إلى «ميخائيل» (قلتُ:)، حيث لم يرد هذا إلا فى سياق حديث منفرد لـ «ميخائيل»، ينقل خلاله حواراً له مع «رامة»(٥٨)

في الجملة المهدة للحوار يكون السارد هو الذات المتلفظة المتحدثة عن آخر بضمير الغائب (ميخائيل، رامة، أحمد ...)، لا يلبث (اى هذا الآخر) أن يتحول هو - فى الحوار - إلى الذات المتلفظة المتكلمة عن نفسها (وعن الآخر مخاطباً أو غائباً). تكون الشخصيات المتحاورة أو الذوات المتكلمة موضوعاً للملفوظ السارد (بإخباره عنها)، غير أن الذوات المتلفظة فى كل من الجملة المهدة ومنطوق الحوار تكون متعارضة (السارد # ميخائيل، رامة، أحمد ...)؛ هذا التقابل بين السارد والشخصيات (وكلامهم من حيث هو تلفظ) لا يثير أية إشكاليات إلا فيما يخص شخصية «ميخائيل»، والذى ظهر سابقاً - فى «عناصر التواصل السردى» - أنه (أى «ميخائيل») هو السارد، فكان من الطبيعى أن تكون ذات التلفظ واحدة فى الجملة المهدة وفى الحوار عندما يتعلق الأمر بـ«ميخائيل» (قلتُ: ...)، لكن هذا ما عدلت عنه نصوص الثلاثية - كما ظهر أعلاه، واختارت الحديث عن «ميخائيل» بوصفه غائباً (قال: ...).

إن السارد/ «ميخائيل» يدعى - بذلك - غياباً، تباعداً، انفصالاً عن العالم السردى في الوقت الذى هو فيه مكون/عامل أساسى في هذا العالم، بل محوره ومركزه بوصفه المنظم لعناصره؛ فالأمر لا يعدو أن يكون انفصالاً عن ذات لا تكف - في الحقيقة - عن أن تكون حاضرة ومهيمنة.

تأتى الجملة المهدة للحوار متجردة من ذاتية السارد، ومشيرة فقط إلى هوية الشخصية المتكلمة، بينما يتسع الحوار ليحمل الكثير من الآثار الخاصة بذاتية الشخصيات المتحاورة من حيث لغتها، قيمها ، رؤيتها للعالم.

وتمثل اللهجة العامية جزءاً لا بأس به من منطوق الشخصيات المتحاورة، بحيث تصبح موضوعاً لتشخيص لغوى داخل الحكاية، ولا يقتصر الأمر على شخصيات تنتمى إلى فئات اجتماعية متوسطة أو طبقات شعبية، كما فى قول الريس «طه» - ريس عمال الحفر - المذكور أعلاه - مخاطباً «ميخئايل» عندما سقط وحيداً فى قدس الأقداس (: يا باشمهندس ..إزيك؟ بخير؟ حمد الله على السلامة يا باشمهندس.)، وكذلك أقوال: «مبروكة»(٥٩)، «نبوية»(٦٠)، «أم برهوم»(٦١) - الخادمات، عم «فانوس» ناظر المحطة(٦٢)، بائع البخور(٦٣)، بائعة الشاورمة(٦٤)، عم «أحمد العريجى»(٦٥)، عم «زهران» ريس العمال(٦٦). وقد أدى تشخيص هذه

الأقوال إلى الكشف عن تعدد صور المتكلمين وتباينهم داخل الحكاية؛ فالشخصيات السابقة جزء من المجتمع المصرى، تنتمى إلى طبقاته الدنيا أو المتوسطة، وتنطق بما يناسب وضعها الاجتماعى ومستواها الثقافى، فهى تستخدم ألفاظاً عامية أو ألفاظاً دخيلة أوثق ارتباطاً بالعامية (إزيك، باشمهندس - حيث «باش» تعنى الرئيس فى الفارسية)، وتدخل تعديلاً على التركيب الفصيح، قد يكون مجرد «تلوين» صوتى حالة التلفظ به (بخير؟ - بكسر الخاء كما هو شائع فى العامية المصرية بدلاً من فتحها)، و(حمد الله على السلامة- بدلاً من حمداً لله على السلامة)، وتأتى علامات الاستفهام فى (إزيك؟ بخير؟) بمثابة إشارات بديلة عن النبرات الانفعالية المصاحبة لصوت «الريس طه»، والمتجاوبة مع عبارة «يصيح» فى الجملة الممهدة (جاءه صوت الريس طه يصيح:)؛ فعلامات الاستفهام والنقط الدالة على الوقف أثناء الحديث الشفوى (باشمهندس .. إزيك؟) - من شأنها أن تعمل علىَ تحويل المنطوق العامى إلى «مكتوب» يتداخل مع لغة السرد - ولغة الكثير من الحوارات - الفصيحة، بل يختلط بها بمحافظته على استقامة التركيب وسلامة البنية النحوية، ولا يتجاوز الأمر استعمال قاموس عامى، وإدخال تغييرات «صوتية» على التركيب، **ولا يعنى هذا أن المنطوق العامى يسعى إلى أن «يتفصح» أى يصير فصيحاً فحسب، بل إن الكلام الفصيح يحاول أيضاً الاقتراب من العامية؛ وهذا التردد بين العامى والفصيح** يظهر بوضوح فى قول عم «فانوس»: [كان عم فانوس قد قال لها: حضرة الست مفتشة الآثار؟ أهلاً وسهلاً. شرفت البلد. تذهبين لفندق، هنا، بالليل، وحدك يا بنتى؟ أليس فى الدنيا خير؟ والله ما تفترقين عن بنتى فى شئ. أم أننا لسنا من المقدار؟ علىّ النعمة تبيتين عندى الليلة. - رامة والتنين ص ٣٠٦]؛ فمع استقامة التركيب، ومراعاة القاعدة النحوية (تذهبين...، أليس...، أم أننا لسنا...، تبيتين..)، تظهر الألفاظ والعبارات العامية (الست، شرفت البلد، بنتى، علىّ النعمة)، كما تظهر صياغة فصيحة لما هو عامى (ما تفترقين، لسنا من المقدار).

غير أن الكلام العامى فى الثلاثية - بالصورة التى ظهر عليها أعلاه - لا يعد مجرد خصيصة شكلية تعكس وضعاً اجتماعياً وثقافياً لفئة ما، فعلى ألسنة شخصيات مثقفة معنية بأهم قضايا الإنسان والواقع والوجود يدور الكلام العامى، ليس فقط فى محادثاتها مع من هو أقل منها فى المستوى الاجتماعى والثقافى، كما فى رد «ميخائيل» على الريس «طه» (بخير.. بخير يا ريس..كتر خيرك)؛ فهذا القول من «ميخائيل» - الذى هو السارد - لا يكاد يختلف عن قول الريس

«طه» السابق من حيث بساطته في المعجم وفي التركيب، فالقول عبارة عن جمل قصيرة للغاية مختزلة إلى أركانها الأساسية، أحياناً ما تتألف من كلمة واحدة (بخير/ كتر خيرك) - كما فى السابق (إزيك/ بخير/ حمد الله على السلامة)، وتلجأ إلى التكرار (بخير، بخير)، ولا يخالف الكلام الفصيح سوى بإحداث تغييرات فى صوتيات الكلمة، بتغيير الحركة (بخير، خيرك)، أو بإبدال صوت بآخر (كتر - بدلاً من كثر).

إن الكلام العامى لا يلبث أيضاً أن يتخلل محادثات الشخصيات المثقفة فيما بينها، كما فى نموذج (٣) الذى يضم حواراً بين «ميخائيل» و «رامة» يقدم تأملاً عميقاً لشخصية «ميخائيل وما تتسم به من «احتجان»، «عزلة»، «انقطاع» لجانب منها متشبث باللامرئى واللامتناهى، مما يحدث له توتراً دائماً يشعره بعدم الاكتمال حتى فى لحظات الاتصال (حتى فى قلب حميا الاندماج). وإلى جانب ما يصطنعه المتحاوران من لغة عميقة، متعددة الأبعاد، غنية الإيحاءات؛ تعبيراً عن هذه التأملات والأفكار (تلوذ بالغسق، عتمات الأسئلة، احتجاز هذا الجانب منى، عزلته وانقطاعه، حتى فى قلب حميا الاندماج)؛ إلى جانب هذه اللغة لا يتورع المتحاوران أن ينطقا بتعبيرات عامية، هما معاً، «رامة» (يا خبر! يا حوستى..!)، و«ميخائيل» (وحياة النبى)، وهذه التعبيرات المتوسلة بقاموس عامى (حوستى - أى الورطة أو المأزق العسير من «الحواسة» وهى : الغارة، أو الأمر ينزل بالقوم فيغشاهم، أو الجماعة المختلفة من الناس)، وبـ«خدوش» صوتية واستعمالية لما هو فصيح (يا خبر، وحياة النبى)؛ هذه التعبيرات إنما تأتى «مندمجة» بالكلام الفصيح داخل المنطوق نفسه (/يا خبر! يا حوستى..!/ كل هذا وأنا غير موجودة عندك؟)، (نعم، سؤال الأساس، نعم، نعم، موجودة/ وحياة النبى/موجودة .. وجوداً لا ينقضى أبداً)، دون أن يصبح التعبير نابياً أو يفسد التركيب. ويظهر هذا أيضاً فى (كشف لنا أننا مصريون/ صحيح/ - نموذج ٥./ ودونى / المدرسة الثانوية ... كنت قد تركت الثلاثة / عيال / الذين كانوا يحبوننى - نموذج ٦)؛ **الأمر الذى يؤكد أن «الوعى العامى» - بكل ما يتضمنه من أبعاد - يمثل جزءاً غير ثانوى من وعى الشخصيات المختلفة**، المثقفة وغير المثقفة، فالأمر ليس مجرد إيهام بالواقعية أو المحاكاة، وارتباط بالحياة اليومية، وتشغيل للـ«هامشى» المغيب على مستوى الكتابة، بقدر ما هو كشف عن مكون أساسى للوعى (المصرى)، خاصة عندما يتعلق الأمر بالشخصيات المثقفة (الرئيسية فى الثلاثية) إذ يندمج العامى بالفصيح داخل وعى "... إشكالى مبنى على حصيلة ثقافية عميقة وتجربة حياتية

غنية"[٦٧]؛ **هذا ما يشكل الوظيفة الجمالية للكلام العامى** داخل نصوص الثلاثية - وهو ما ستكشف عنه اهتمامات «ميخائيل» و «رامة» فيما بعد - دون أن يمثل (أى الكلام العامى) تهديداً للفصحى وإضعافاً لها، وإلغاء لسلطتها[٦٨]، **فهو يحافظ على بنيتها النحوية، ويحاول الاقتراب من حدود الفصحى، بوضع المفردات العامية في سياق الفصيح، وإعادة نطق الفصيح عامياً، وإعادة صياغة العامى بلغة فصيحة.**

ولا يمثل حوار الشخصيات فى نصوص الثلاثية مجرد محادثات «شفوية» ذات طابع تداولى، من حيث محتواها، ومن حيث سماتها اللغوية المرتبطة بعملية التواصل الشفوى (بساطة المعجم والتركيب، قصر الجمل والعبارات، التكرار، الوقف ...)، ولكنه - فى مجمله - **حديث يكشف عن حقيقة الشخصيات، ليس فيما يتعلق بالفروق الاجتماعية - اللسانية، بل فيما يخص وجودها ورؤيتها للواقع/العالم؛** وهو ما تصطنعه الثلاثية بالنسبة للشخصيتين الرئيسيتين «ميخائيل» و «رامة»، كما تبرزه النماذج السابقة.

فـ«ميخائيل» يتحدث عن نفسه بوصفه ذلك المتطلع إلى «مطلق»، تام وكامل، دائم وثابت ولا متناه، وهذا المطلق ليس متعالياً Transcendent دينياً أو ميتافيزيقياً، منفصلاً عن الوجود، يقع خارج الطبيعة والإنسان أو الذات، ولكنه متأصل فى الوجود الإنسانى، متحقق فيه وبه (الدائم والمطلق والثابت هو الوجود - نموذج١. لا يمكن أن أعرف للمطلق وجوداً إلا بما هو إنسانى، إلا بما هو داخل الإنسان - نموذج٤).

إنه - بذلك - يمتاح من تصورات «الظاهراتية» Phenomenology والصوفية والسريالية حول المتعالى أو المطلق، سواء فى كون المتعالى هو خلاصة الظاهرة أو جوهر الأشياء (المادية) كما يتبدى للوعى عن طريق معطيات الإدراك المحض أو المباشر[٦٩]، أو فى كون المطلق يفصح عن ذاته عبر الإنسان وبفعله، أو هو المعرفة الحقيقية التى تتيح تحقيق الذات بالاتصال بالوجود[٧٠]. إن هذا المطلق أو «**المتعالى الإنسانى**» الذى يطمح إليه «ميخائيل»، والذى تصدر عنه كل القيم - غير متحقق أبداً؛ فالواقع بإنسانيته المحدودة (المتناهية) المقيدة بشروط العالم الفيزيقى والتاريخى والاجتماعى ... - يعانى غياباً، أو افتقاداً، أو نفياً للقيم المطلقة (العدالة ليست شيئاً إنسانياً، وليس الحب إنسانياً، وليس الجمال إنسانياً، هذه أشياء نقية بطبيعتها، صافية وطاهرة، مطلقة ... أما كل ما هو إنسانى فهو ملتبس - نموذج٤)، **وبذلك يغدو تعلق «ميخائيل» بالمطلق سعياً دائباً لا نعتاق الذات**

الإنسـانية **وتحررهـا** من كل الحـواجز والقيـود والإرغامـات والمطلقـات، لكنـه سـعى لا يـؤدى بـه إلى الوصول، إلى كمال التحقق. **إنه حركة لا نهائية باتجاه لامتناه غير متحقق، نزوع إلى ما لم يوجد بعد ويستحيل وجوده، انـدفاع نحـو المسـتحيل ومراودتـه، ارتيـاد دائـم لعـوالم المجهـول واللامرئـى واللامعقول.**

إنه "... رغبة فى ما لا يمكن بلوغه، ورغبة ترفض كل ما قد يشبهها ...رغبة فى استحالة الرغبة، حاملة المستحيل ومخبئة إياه وكاشفة إياه، ورغبة .. فى بلوغ المتعذر بلوغه..."[(٧١)]. وتبقى هذه الرغبة - دائماً - غير مشبعة، غير قانعة بما هو متحقق أياً كان (... حتى فى قلب حميا الاندماج - نموذج٣)؛ ولهذا يصاحبها التوتر والقلق والحيرة والتساؤل ... ثمة - إذن - «نقص» أساسى خاص بالواقع الإنسانى (المعاناة قائمة، ستظل الحياة ... معناها الألم، الألم يستحيل أن ينتفى - نموذج ٤). يَعِد التعلق بالمطلق بـ«كماله» (أى الوجود الإنسانى) و«تعاليه»، وتحققه الكامل على الدوام من غير تبدل، يَعِد بتحقق أصيل غير عرضى أو وقتى، تحقق لا زمنى (أرفض قبول التغير، والمراحل والرواسب - نموذج١)، ليصبح - فى هذه الحالة - واقعاً «مطلقاً» - بتعبير «بريتون»، واقعاً حقيقياً؛ أو بعبارة أخرى: **يصبح الواقع الحقيقى متمثلاً فيما نطلبه من مستحيل**، فيما نطلبه من وحدة تجمع المتناقضات وتستوعبها من غير إلغاء لها (أريد جسدك وسماءك القاسية معاً - نموذج٢. أتكلم عن جسد مصر الواحد المتعدد الأعضاء ... أتكلم عن أقانيم فى جسد - نموذج٥).

وقد تحددت رؤية «ميخائيل» للعالم انطلاقاً من هذا المطلق الذى صار تجربة حياة وممارسة ومعرفة وحلم ...، تجربة بحث عن أفق مغاير، في الحب، في المعرفة، في الحياة الإنسانية، في القيم، في الزمن.

ف**«ميخائيل»** يطلب حباً دائماً، أبدياً، كاملاً، من غير تحديد أو تعيين، ولا يطرأ عليه التغير أو التحول، فهو خارج الزمن. إنه حب لا - زمنى، مقدس، أسطورى، متجدد أبداً، حب مطلق وغير إنسانى (أرفض قبول التغير والمراحل والرواسب ... الدائم والمطلق الثابت هو الوجود - نموذج١. ليس الحب إنسانياً - نموذج٤)؛ هذا التصور المتشبث بحب مطلق يطرحه «ميخائيل» - دائماً - فى مواجهة تصور «رامة» التى ترى فى الحب شيئاً إنسانياً، معاشاً، يشهد تقلباً وتغيراً عبر الزمن - رغم الحلم الإنسانى بدوامه واستمراره، ومن ثم فهو بحاجة - دائماً - إلى أن يصنع ويستعاد (كيف

يمكن أن تصون حبنا؟ الزمن يغير كل شيء ... علينا أن نتصرف داخل الزمن، هذا هو الشيء الصحيح - نموذج١).

هناك - إذن - صدام بين تصورين متناقضين للحب، جسده حوار «رامة» و «ميخائيل»، حوار مؤسس على محاولة «رامة» النفاذ إلى وعى «ميخائيل» واتهامه بعدم الواقعية (ما تراه ليس أنا أنت لا تحبنى فى الحقيقة، أنت لا تتحدث إلىّ أنا، فى الحقيقة هذا كله هنا، فى رأسك ... أنت تريد شيئاً مطلقاً أبدياً ... هذا ليس أنا ... ألا تريد أن تكون واقعياً أبداً - نموذج١)، وعلى وجهة نظرها الخاصة للحياة وللحب (الزمن يغير كل شيء، علينا أن نتصرف داخل الزمن هذا غير معقول وغير صحيح، لا شيء طبعاً دائم وثابت)، كما أن هذا الحوار مؤسس على كلمة «ميخائيل» المتكونة بتأثير كلمة «رامة» واتهاماتها (أنا أعرفك وأحبك كما لا يعرفك ويحبك أحد ... أرفض قبول التغير والمراحل والرواسب، الدائم والمطلق الثابت هو الوجود، فلست خيالياً ولا رومانتيكياً، ولا هى أشياء تدور هنا فى رأسى - نموذج١)، وأيضاً على ما يصطنعه لتصوره من منطق ذاتى خاص يقضى بوجود الثابت وانتفاء التغير كأصل للوجود، بمجرد اعتراف الذات بذلك (قلب السماء لا ينقضى، وأنا أضم عليه ذراعى، عندما أرفض قبول التغير والمراحل والرواسب فإنها تنتفى)؛ فهو ينفى سطوة الزمن بالاحتماء بالذات، وبما وراء الحس أى الخيال (قلب السماء ...)، وهو ما لا يمكن ان تقتنع به «رامة»، فتشارك «ميخائيل» إيمانه بالمطلق.

إن المطلق حلم تتمناه «رامة»، لكنها لا تسعى إلى تحقيقه لإيمانها باستحالته (وهذا لا يعنى أننى لا أتمنى - مثلك وزيادة - أن يوجد، أن يكون هذا الدائم الثابت الذى فوق الزمن، لكن علينا أن نتصرف داخل الزمن)، **بينما «ميخائيل» يسعى إلى تحقيقه رغم يقينه باستحالته، ومن ثم لن يسفر الحوار أبداً عن تقريب وجهتى النظر المتعارضتين.**

يريد «ميخائيل» للحب أن يكون رغبة متحررة من كل العوارض والتبدلات والقيود، رغبة تتجاوز حدود الجسد والنفس والزمن والواقع، لا تصل بها الممارسة وفعل الاتصال إلى تمامها؛ فما يتحقق بالفعل أياً كانت درجته من القرب والاندماج والتوحد ليس سوى صورة منقوصة لمعنى لا يستنفد، لرغبة لا تشبع.

إن «ميخائيل» - بذلك - يتجاوز الواقع إلى ما وراء الواقع، الممكن والمتاح إلى غير المتحقق المقول إلى ما لا يقال؛ فهو - إذن - لن يكفيه كل ما يمكن أن تمنحه «رامة» إياه من فعل أو قول



أو شعور. إنها تعى ذلك (يخيل إلى أنك على الرغم من أنك سعيد بما بيننا، فأنت غير مقتنع به - نموذج٢)، وترى فيه رفضاً للواقعى، وانسحاباً منه (لماذا تعذبنى؟ وتعذب نفسك بالكلام وما وراء الكلام؟ ألست معى، ألسنا الآن معاً، فى حضن بعضنا بعضاً؟ لماذا وأنت معى تلوذ فجأة بالغسق؟ لماذا عتمات الأسئلة التى لا إجابة لها، بينما الشمس ساطعة؟ لماذا جانب الظلال أو الظلمات - نموذج ٣). فـ «ميخائيل» - فيما ترى «رامة» - منجذب إلى منطق اللا محدد واللامرئى (الكلام وما وراء الكلام، الغسق، عتمات الأسئلة التى لا إجابة لها، الظلال، الظلمات)، وهو لا يملك جواباً أو كشفاً أو إضاءة، بل بالأحرى لا يريد ذلك.

إنه يعترف بأنه مأخوذ - دائماً - من نفسه بقوة «مرغمة» له، ولا تفسير لسلطتها عليه، ومع ذلك يرضاها (احتجاز هذا الجانب منى، عزلته وانقطاعه حتى فى قلب حميا الاندماج - نموذج٣)؛ هذه القوة ليست شيئاً سوى إيمانه «القدرى» بالمطلق أو بالمستحيل، سوى تعلقه بشىء غير واقعى تراه «رامة»، افتراضاً، خيالاً، فانتازياً، تصوراً ذاتياً خالصاً (فى الحقيقة هذا كله هنا فى رأسك - نموذج١)، ولا تستبعد - بالتالى - أن تكون صورتها عنده غير حقيقية، لا علاقة لها بها، صورة تخيلها هو وأرادها، وتعلق بها (ما تراه ليس أنا. أنت لا تحبنى فى الحقيقة. أنت لا تتحدث إلىّ أنا.

فى الحقيقة. هذا كله هنا فى رأسك ... هذا ليس أنا - نموذج ١. كل هذا وأنا غير موجودة عندك؟- نموذج٣)؛ لكنه يرفض أن يكون الأمر على هذا النحو، أن تكون «رامة» محض تصور، مجرد موضوع للحب أو الرغبة (أعرفك وأحبك، كما لا يعرفك ويحبك أحد - نموذج١). و«رامة» وإن لم تنكر حب «ميخائيل» لها، فإنها ترى فيه - دائما - «طريقة» خاصة، «طريقة ما» غير محددة (ربما .... - نموذج١)، [« ... نعم، بطريقتك، ربما، بشكل ما» - الزمن الآخر ص. ٤٥٦، «... تحبنى بطريقة ما، بطريقتك» - يقين العطش ص. ١١٩].

يريد «ميخائيل» لـ«رامة» أن تكون «تجسداً» حقيقياً للحب، مطلقاً وإنسانياً فى الوقت نفسه، تحقيقاً للمطلق فيما هو إنسانى، بكل ما هو إنسانى، وليس بالتجرد والتسامى تماهياً مع مطلق متعال، عن طريق إقصاء كل ما هو مادى وحسى، كل ما يربطه بالعالم. إنه - على العكس من ذلك - **يريد علاقة متجذرة بالوجود الإنسانى، تعى جوهر الواقعى والمادى واليومى، ولكن ليس بالانغماس فيه، والاستلاب داخله، والتقيد بحدوده، بل بتحريره هو نفسه من كل القيود، وليس التحرر منه**، ليغدو - فى النهاية - الوجود الإنسانى وجوداً مطلقاً بإنسانيته؛ ومن ثم لا يقوم

«ميخائيل» بتنقية علاقته بـ «رامة» من طابعها الحسى أو الجسدى، أى لا يقوم بإقصاء الجسدى إبقاء على الجانب النفسى أو الروحى. **إن الجسد ليس مجرد أداة اتصال «فيزيقى» بين «رامة» و«ميخائيل» وحسب، بل إنه رابطة بينهما وبين العالم أو الوجود أو الواقع،** رابطة حسية يستحيل بدونها الاتصال بالعالم، أى يستحيل الوجود الإنسانى؛ **فالجسد إقرار بالحضور المباشر والدوام في العالم من حيث هو أفق للتجربة والخبرة والوعى،** ليس فقط بالنسبة للذات، بل بالنسبة للآخر المشارك؛ فـ "...بما أن جسدى يحيلنى بشكل دائم إلى العالم والآخرين، فإن خبرة جسدى وخبرة جسد الآخر هما ذاتهما جانبان لوجود واحد ..."(٧٢)، ومن ثم لن يكون جسد «رامة»، بأبعاده الفيزيقية موضوعاً لرغبة «ميخائيل» وشهوته فحسب (يثيرنى جسدك الشامخ الناعم الملىء بالحياة، الجسد الغنى الوثير، المتوفز بالشباب الغض، المتفتح بالرغبة، السمرة اللدنة المحروثة - نموذج٢)، وإنما سيكون - أيضاً - حضوراً دائماً ومتجدداً. «رامة» بالنسبة لـ«ميخائيل» قدرة حيوية ولا نهائية على البذل والعطاء، لا يصيبها الوهن أو النقصان (القديم قدم الأزل، المتوفز بالشباب الغض الجديد أبداً المتفتح بالرغبة الدائمة، العطشان الذى لا يرتوى بالدموع ولا باقتحامات كثيرة). هذا الجسد «المقدس» بخصوبته (طينة خصبه العجيبة، السمرة اللدنة المحروثة) الذى يتحدى قانون الطبيعة والزمن، ويجعل - بالتالى - من علاقة الحب علاقة لا زمنية؛ هذا الجسد هو - فى الحقيقة - شرط لوعى «ميخائيل» المتجدد بذاته وبالعالم، وهو - مرة أخرى - ليس وعياً «فيزيقياً» فقط؛ فنحن - فى الحقيقة - مدعوون إلى أن "... نطل على اللامرئى المتكثف وراء هذا النسيج اللحمى الذى اسمه: الجسد..."(٧٣)؛ **وفي ضوء هذا تنمحى ثنائية الجسدى والروحى في الحب، وتصبح وحدتهما معاً هو مطلب «ميخائيل»** (لا أريدك يا رامة جسداً فقط، لا أريد جسدك سداً بينى وبينك أو تعلة أو حلاً أريدك أنت كلك، أحبك كلك، السمرة اللدنة المحروثة لا أريدها هى فقط)، [« ... لكنى - بحماقة - كنت أريد هبة الجسد - والروح معاً - كاملة وفورية ويقظة على الدوام... » - يقين العطش ص. ١٢٠]. هذا الاقتران بين الجسد وما وراء الجسد يجعل «ميخائيل» «بيورتانياً» Puritan متطهراً فى الحب - وكثيراً ما وصفته «رامة» بأنه «بيورتانى، طهرانى»(٧٤) - (فى هذا النقاء الكثيف الذى عرفته - عرفناه معاً -

فى لحظات النشوة والتحقق والجنون). إنه لا يرفض الجسد ورغبته، ولكنه أيضاً لا يكتفى به؛ فالجسد علامة تفرد واستقلال ومغايرة للذات عن غيرها من الذوات (لا أريد جسدك سداً بينى

وبينك)، ولا يختفى هذا الشعور بوحدانية الذات بالاندماج الجسدى الكامل وحده [« ... حتى هذا الاندماج يؤكد انفصالاً أساسياً لا التحام له أبداً، أبداً، أبداً» - رامة والتنين ص. ٢٧٩].

يطمح «ميخائيل» إلى وحدة تجمع بين فتنة الجسد ونقاء النفس، وتتحرر فى الوقت ذاته من قيود الجسد، ومن تقلبات النفس وطواياها (لا أريد معك هذه المسوخ التى تحتفظين بها فى داخلك - نموذج٢)، غير أنه يدرك أن تحقق هذه الوحدة المنشودة ليست هبة «سماوية» أو فعلاً تلقائياً، ولكنه حلم لن يخلو من قصدية ووعى (لا أريدك جسداً ... لا أريد جسدك سداً ... أريدك أنت كلك ... لا أريد معك هذه المسوخ ... لا أريدها هى فقط، أريدها ومعها أنت وأنا وحلمى المكسور وقد ألتام من جديد... أريدك ... أريد ...). كما لن تفارقه معانى التضحية والألم والمعاناة والقسوة (... سماءك القاسية ... يلمع فيها رأس يوحنا المعمدان المقطوع. فى الشمس الناصعة المحرقة التى تدور حافتها الحادة باستمرار)، وكأنه يعى استحالة تحقيق حلمه (أى المطلق).

إن «رامة» - في النهاية - لا وجود لها خارج مقول «ميخائيل»، خارج حلمه ورغبته في المستحيل أو المطلق، حتى وهو يلتفت إليها كجسد، إذ يظل جسدها بجسديته مداراً لحلمه ورغبته، فضاء لخيالاته وتصوراته، ورمزاً لها.

لا يتنازل «ميخائيل» عن حلمه الدائم بمطلق إنسانى مفارق للوجود الإنسانى بمحدوديته ونقصه اللامتناهى، ومن ثم فهو لن يرضى - أبداً - عما يتحقق فى الواقع من قيم كالحب والعدالة والجمال ...، إذ يراها تجليات منقوصة ومشوهة لمعنى كامل غير متحقق (العدالة ليست شيئاً إنسانياً، وليس الحب إنسانياً، وليس الجمال إنسانياً، هذه أشياء نقية بطبيعتها، صافية وطاهرة مطلقة - نموذج٤)، **أى لن تشهد الحياة - بطبيعتها - تحققاً لقيم مطلقة، فهى (أى الحياة) موسومة بنقص دائم، تعجز كل الفلسفات والإيديولوجيات المثالية عن محوه** (المعاناة قائمة، وستظل الحياة - حتى فى الجنة الأرضية لو تحققت - ما دامت أرضية - ستظل معناها الألم ... الألم يستحيل أن ينتفى وفى أعدل الطوباويات الأرضية هناك قطرة ظلم، وقطرة دم واحدة تجعل كل محيطات العالم أثمة ملوثة مهما بلغ من نقاء ملحها الشفاف، شهداء العالم الذين بلا اسم سوف يظلون يسقطون... والجلادون سوف يظلون يسقطونهم ...). ستظل معاناة الإنسان الدائمة والحتمية - فى نظر «ميخائيل» - شاهداً على استحالة تحقق المطلق، وسيظل هو - بالتالى - أكثر التفاتاً إلى مظاهر تلك المعاناة فى الواقع، وصورها المتعددة والمتباينة : الاعتقال وفساد السلطة السياسية(٧٥)، سوء

الأوضاع الاجتماعية من فقر وتخلف وفساد وسرقة وانتهازية[٧٦]،الحرب والقتل[٧٧]، الموت[٧٨]، الفتنة الطائفية والإرهاب[٧٩]. وصور المعاناة هذه لا ينكرها أحد، غير أن ثمة خلافاً حول وسيلة تجاوزها، فما ينشده «ميخائيل» من مطلق إنسانى يدرك استحالته، تراه «رامة» تعلقاً بمبدأ متعال لا إنسانى (تتكلم عن عدل كونى، مطلق، إلهى)، ويراه صديقهما «أحمد» - على نحو أكثر صراحة - تمسكاً بمبدأ دينى غيبى تجاوزته المدنية الحديثة بنزعتها التجريبية (المطلق عندى شىء غيبى وغير علمى على الأقل ... هذا المطلق العلوى الذى به القانون العلوى ... يرجع - ويرجع بنا - إلى غيبيات وسيطية عفى عليها الزمن)؛ ففى مقابل وجودية «ميخائيل» بطابعها المثالى، تبرز «ماركسية» «رامة» و«أحمد» بنزعتها المادية المرتبطة بحركة الواقع والتاريخ (نريد عدلاً اجتماعاً نسبياً)، (ليس عندى إلا الإنسان الذى صنع مصر ... هو الذى صنع المطلق، وليس العكس، أول ما صنع الإنسان إذن هو المطلق الوحيد الذى تسدى إليه العبادة - إذا صح هذا - لأنه هو الذى يصنع ويغير الأرض والمستقبل، نفسه، بحرية، ووفقاً لقانون التاريخ). الفعل الإنسانى - إذن - «الثورى» أحياناً والذى حدث أن شارك فيه «ميخائيل» نفسه - وكذلك «رامة» - فى ظروف خاصة كوجود المستعمر أو الفساد السياسى[٨٠]؛ هذا الفعل الإنسانى هو أداة تحقيق ما تسعى إليه كل الإيديولوجيات تحت اسم «المطلق» أو «المثل الأعلى»، أو غير ذلك من تسميات، ولكن ما يبقى موضع خلاف هو حدود الفعل وقيمته وجدواه، أى حركة السعى نحو المطلق فى ضوء هوية المطلق ذاته.

يبدو «ميخائيل» - بوجه عام - متشبثاً بمطلق لا يسنده الواقع أو التاريخ أو المعتقد الدينى، بل أنه على العكس من ذلك يخضع كل هذه الأشياء لتصوره «الخاص» للمطلق، بما يتضمنه من مبررات شخصية وذاتية أكثر منها موضوعية عقلية؛ الأمر الذى يجعل من حوار «ميخائيل» مع غيره من الشخصيات حواراً جدالياً فى مجمله، حواراً «لا نمائياً» لا يؤدى إلى حدث، ولا يسفر عن نتيجة مشتركة بين المتحاورين، إذ يستمر التعارض - ويتكرر - من غير انقضاء، مشيراً إلى ما يشبه الانقطاع وعدم التواصل، حيث "... تكون العلاقة التخاطبية غير متعادلة ... تكون موضوعاً لنفى صراعى فى الخطاب"[٨١].

فـ«ميخائيل» أحد الشخصيات المتحاورة هو نفسه السارد الذى يقوم بتشخيص أقوال الشخصيات الأخرى فى الحوار، أى إنه إن لم يكن أصلاً للمعنى، فهو يمارس سلطة ما عليه، كما أنه يصر على اعتناق مفاهيم خاصة تنقصها القدرة على الإقناع والاحتجاج (أنا شوفينى المصرية بالرغم

من كل الحجج العقلية التى أسلم بها - نموذج ٥)؛ **الأمر الذى يضعف الطبيعة الحوارية في مقابل العناية بالإحالة على المتكلم ذاته (وخاصة «ميخائيل») وعالمه.** إن وضع «ميخائيل» يجعل منه - فى نظر الآخرين وخاصة «رامة» - خيالياً أو رومانتيكياً[(٨٢)]، متصوفاً[(٨٣)]، شاعراً[(٨٤)] متعصباً[(٨٥)]، وبخاصة لمصريته، فهو يريد «المصرية» صفة لكل المصريين بصرف النظر عن دينهم أى بلا تمايز بينهم فى الدين؛ ومن ثم لا معنى للحديث عن أغلبية مسلمة وأقلية مسيحية أو غيرها المصرية بما هى خاصية مميزة لمصر وحدها، بما هى صفة جوهرية أو «روح» امتزجت بها ثقافات متعددة متباينة - عبر التاريخ - وانصهرت فيها، وتوحدت معها، وبقيت بتعددها وتنوعها روحاً واحدة منذ القدم وحتى الآن، وتملك بأصالتها قدرة على البقاء والدوام (هناك عمق آخر، عمق هوية مركوزة فى أرض غنية جداً متعددة الطبقات الجيولوجية بالمعنى الثقافى ... وعندما أتكلم عن مصر، فعنها كلها أتكلم، دون أغلبية، ودون أقلية، مع الاحتفاظ بحيوية كل الثقافات الداخلية المتفاعلة، أتكلم عن جسد مصر الواحد المتعدد الأعضاء، انصهرت فيه الروح العريقة من الأزل واتحدت فيه بجوهرها دون انفصال، أتكلم عن أقانيم فى جسد). ولا ترفض «رامة» هذه الخصوصية والتميز، لكنها تختلف أشد الاختلاف مع «ميخائيل» حول مقومات هذه الخصوصية، إذ تراها ترتكز على التاريخ والواقع والثقافة بقدر ما تعتمد على اللغة والحدود والمصير؛ ومن ثم فإن مصر تنبع خصوصيتها من واقعها ومن انتمائها الأصيل إلى كيان (أو واقع) أكبر هو العالم العربى فى الوقت نفسه (كيف يمكن أن ننسى تراث عبدالناصر، تراثنا الذى جلاه لنا عبدالناصر عندما علمنا، كشف لنا، أننا مصريون صحيح، ولكن عرب أساساً، إن مصر إن لم تكن قلب الوطن العربى وقائدته، فهى على الأقل بالتأكيد جزء لا ينفصل عنه باللغةوالتراث والتاريخ والمصير والثقافة كلها .. أى كلام آخر يقطعها عن هذا الجسم الكبير، ويميتها ... أليست هذه ، بالضبط، هى مؤامرة الاستعمار ومقامرة إسرائيل؟).

إن «رامة» ترى فى التراث والثقافة واللغة والمصير والتاريخ حججاً لـ«عروبة» مصر إلى جانب «مصريتها»، بينما يرى «ميخائيل» أن التاريخ والحدود الجغرافية والمصالح المشتركة قد حققت روابط ما بين مصر والعرب، لكن أن تجعل من المصريين عرباً، فهذا أمر يضعه «ميخائيل» موضع الشك، ويميل إلى رفضه (لا أقطعها، هى أصلاً ليست منه، حكاية الجسم الواحد وقلبه أو رأسه أو ما شئت ليست إلا مجرد استعارة، مجرد مخايلة بالكلام ... لكن حكاية الجسم الواحد؟ هل نحن

عرب حقاً؟ ما أصعب الإجابة على هذا السؤال، هو سؤال قائم وجدى، ليس محلولاً، مصالحنا مشتركة، نعم، جغرافيا مشتركة، صحيح، تاريخ له دوره، نعم... ليس التاريخ معطى ثابتاً أو قيمة تجريدية سلفية. الجغرافيا والمصالح شيء آخر مقبول، بل ضرورى وعملى). إنه يرتد إلى ما يظنه «أصولاً» عريقة قديمة، هوية ثقافية متعددة الأبعاد وبعيدة الجذور يلتمسها فى «قبطية» مصر بوصفها صفة خاصة بمسيحية المصريين وحدهم، ومن ثم يعد كل المصريين أقباطاً بغض النظر عن دينهم، ويرى فى رئيس البطرك رمزاً مجسداً - على الدوام - للروح المصرية (ليس البطرك مجرد رئيس طائفة دينية، ليس فقط خليفة القديس مرقس، هو أيضاً رمز بل أكاد أقول الواحد الباقى من آلاف السنين ... المصريون جميعاً قبط، بغض النظر عن دينهم.

هذا اسمهم، كما تعرفين، مسيحية الأقباط مصرية، وخاصة بمصر)؛ ولكن «ميخائيل» لا يقيم دعوته على أسانيد كافية، وكأنه ليس بحاجة إليها (أنا شوفينى المصرية بالرغم من كل الحجج العقلية التى أسلم بها) [« ... يبدو لى هذا بدائياً وساذجاً، لكنه عندى يقين، إيمان ليس بحاجة إلى أدلة أو براهين... » - رامة والتنين ص. ١٦٩]، فهو يتوقف عند «القبطية» (=المسيحية) بوصفها أصلاً للتسمية وللهوية، أى إن القبطية تستوعب الصفة «مصرية»، فى حين أن العكس أكثر صحة؛ ويتجاوز ما سبقها من تراث «فرعونى» أكثر عراقة وعمقاً وخصوصية، ويسمح لنفسه بتجاوز ما بعدها من تراث «إسلامى وعربى»، بدعوى أنه يخص حضارة آخرين ولغتهم، فقط تداخل مع ما هو مصرى/قبطى، ولا يصلح أصلاً [« ... نعم، اختلطت هذه {أى حضارة العرب} بدمائنا . لا أعرف. أنا أعرف لغتهم، أما حضارتهم فهى حكاية أخرى. نسيت لغتى، أو أسقطتها.

عشقى للغتهم أيضاً هو عشق الخونة ... ولكنها تصبح لغتى أنا وأنت، لغتنا نحن ... هذا هو سحر المصريين. يحولون كل شيء، كل شيء إلى تبرهم هم الخاص ... » - رامة والتنين ص. ١٦٩].

وقد يكون التراث العربى والإسلامى أحدث امتزاجاً بما هو مصرى، ولكن المصرية جعلته - عبر التاريخ - من أهم مرجعيات الواقع والثقافة والحضارة، من أهم خصوصياتها، لتكن «المصرية» - وليست القبطية- هى الصفة الأكثر شمولية واحتواء لكل المصريين، لكل تاريخهم وموروثاتهم ومعتقداتهم وإنجازاتهم، غير أن العروبة مكون جوهرى لما هو مصرى؛ فهناك من يؤكد أن اختلاط المصريين بالعرب ليس حدثاً طارئاً (وليد الفتح العربى الإسلامى)، بل إنه إعادة لقاء بين ذوى أصل جنسى مشترك سابق على الفتح والتعريب، أصل واحد متوسطى كان يشمل نطاق الصحارى فى

العالم القديم من الخليج إلى المحيط قبل أن يحدث الانفصال جغرافياً فى عصر الجفاف، وبقى التجانس الجنسى رغم هذا (عن طريق المصاهرة والهجرات المستمرة ...)؛ فـ «عروبة» مصر حقيقة تاريخية مؤكدة، وواقع حى، بل هى العلامة الباقية (المستمرة) فى تاريخ مصر، وهى (أى العروبة) - بذلك - تعنى مضموناً ثقافياً أساساً قبل أن تكون جنسية[٨٦]. إن «ميخائيل» - فى الحقيقة - ليس «شوفينياً» Chauvinist - أى مغالياً فى وطنيته أو مصريته - كما وصفته «رامة»، وكما أقر هو نفسه بذلك، **ولكنه «متعصب» - برغم كل شىء - لمعتقد دينى، أدى به - حيناً - إلى أن يخلع على «مطلقـ» ـه الإنسانى الخالص بعداً دينياً لاهوتياً**، من خلال فكرة تجسد الإلهى أو اللامتناهى فى الإنسانى (...البطرك ... الواحد الباقى من آلاف السنين).

إن الحوار في الثلاثية - كما سبق توضيحه - لا يعتنى كثيراً بنوعية العلاقات المتبادلة بين المتحاورين، أى العلاقات التخاطبية وما يرتبط بها من فروق اجتماعية - لسانية ، وما يمكن أن تسهم به من دور في مجرى الحدث السردى، بقدر ما تسعى إلى الكشف عن أفكار الشخصيات الرئيسية وتاريخهم الشخصي؛ يحدث هذا دائماً مع «ميخائيل»، كما يظهر مع «رامة» بصورة أقل وضوحاً، ويكاد يكون نادراً مع الشخصيات الأخرى (كما مع شخصية «أحمد» فى نموذج (٤) فقوله يجسد وجهة نظر علمية وماركسية أكثر مما يحمل ملمحاً شخصياً). ولا يحمل الحوار فقط عرضاً لأفكار الشخصية الرئيسية ورؤيتها للعالم، وترديداً مستمراً للمعنى نفسه، كما فى نماذج (١، ٢، ٣، ٤، ٥)، ولكنه أيضاً يقدم الكثير- وبصورة متكررة- عن حياة الشخصية: ماضيها، وواقعها وأحلامها كما فى نموذج (٦)، إذ تحكى «رامة» عن فترة المراهقة فى حياتها، والتى قضتها فى «المنيرة، وكيف ارتبط بها ثلاثة من شباب المنيرة بحب صبيانى، وكيف أنها اضطرت إلى الانتقال إلى الاسكندرية لدخول المدرسة الثانوية الداخلية، مدرسة «فيكتوريا كولدج»، وكانت مدرسة مشتركة؛ وعلى الجانب الآخر كان «ميخائيل» يحكى لـ «رامة» عن حياته فى تلك السنوات ذاتها (فى تلك السنوات - فى الأربعينيات؟ - التى تحكى لى عنها، كنت أنا ...). ومن خلال الحوار فى الثلاثية يحكى «ميخائيل» عن : أسرته وطفولته[٨٧]، صباه وأحلام المراهقة[٨٨]، شبابه واشتغاله بالعمل السياسى واعتقاله فى الأربعينيات[٨٩]، سفرياته ورحلاته للعمل وحضور المؤتمرات[٩٠]، أصدقائه وزيارته[٩١]، كما تحكى «رامة» عن: والدها وجديها وفترة طفولتها وصباها[٩٢]، مشاركتها فى العمل الفدائى[٩٣]، حياتها الزوجية وصداقاتها وغرامياتها وأزماتها النفسية[٩٤]،

تنقلاتها ورحلاتها[٩٥]، وظيفتها وما تقوم به من أعمال أخرى[٩٦]؛ كل هذه الأمور - وغيرها كثير - يتم التعرف عليها من خلال الحوار وبصورة متكررة. ويقوم السارد بتكرار مثل هذه الأمور، وإعادة تأويلها (خاصة فيما يتعلق بمرويات «رامة») أكثر مما يضيف إليها، حيث إنه ليس من ذلك النمط «العليم بكل شيء»، فالسارد هو نفسه الشخصية.

وهنا يمكن القول بأن الحوار في الثلاثية - من حيث هو تلفظ أو خطاب مباشر أكثر منه علاقة تخاطبية - يقوم بدور جوهرى في بناء الشخصية السردية، بل في بناء العالم السردى دلالياً وتركيباً، باعتبار المتكلم أو ذات التلفظ أو ذات الخطاب هى "...المحفل الذى يقوم بعملية الإثبات أو النفى الخاصة بالمضامين القابلة للاستثمار داخل النص السردى ..."[٩٧]، **أى إن الشخصية بخطابها المسموح به على نحو واسع، وبما يحمله هذا الخطاب من قيم - إنما تساهم بفعالية في تشكيل بنية النص الدلالية والأيديولوجية.**

٢- الخطاب المنقول

الخطاب المنقول Reported Discourse/Speech[٩٨] هو إحدى صور الخطاب المباشر يختلف عن الحوار فى أنه (أى الخطاب المنقول) حدث لفظى من جانب واحد (أى المتكلم)، تغيب عنه مشاركه المخاطب الفعلية فى عملية التلفظ؛ وهو بذلك يتسع ليشمل كافة الأقوال المنقولة - والنقل فعل تخييلى لبناء عالم ممكن/ محتمل أو هو تشخيص أدبى - سواء تلك التى لا تحمل أية علامة خطية على وجود المخاطب، أو تلك التى تحتفظ له بعلامة متمثلة فى الضمير دون أن يكون مشاركاً فى فعل القول. كما يتميز الخطاب المنقول عن صورة أخرى من صور الخطاب المباشر هى «الخطاب المباشر الحر» - الذى سيتم تناوله فيما بعد - بحضور العبارات والعلامات الدالة على توسط السارد (فى حالة الخطاب المنقول).

ومن النماذج العديدة للخطاب المنقول:

ن١:«وقال لنفسه: أنت مفرط الوعى بذاتك، مفرط الشقشقة عن ذاتك. لذلك أنت لا تعرف نفسك، ولا تعرفها، ولا تعرف ما يطوف بخلدها، أنت فى النهاية - مع كل الثرثرة - لا تقول شيئاً. ولا تقول عن ذات نفسك على الأخص.

قال لنفسه: وأيضاً القوالب الجاهزة المألوفة، المطروحة فى السوق، كل ما تقول: وأيضاً أن جسمها ملكها وحدها، هى ما تملكه، ولم تبعه قط، ولم يكن أداة. قد مارست الحب معك ومع

الآخرين، لكنها لم تبع جسمها،/ ولم تبتذله، ولم تجعله شيئاً. هذا قالب معطى من معطيات الكلام، وهذا صحيح. هى وحدها القادرة على أن تعطيك أو تمنعك إياه، جسمها .. أنت لا تستطيع أن تأخذه قضية مسلماً بها، تفعل به ما تشاء، ليس موضوعاً. بينها وبينه وحدانية كاملة. هى، على العكس منك، تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية، أما أنت فتنشد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة.

لم يقل لها: لا أحاسبك، وليس فى استطاعتى - لك مطلق الحرية، وليس هذا منحة منى، أو هبة. أنا أعرف - أو يخيل إلىّ - ما القهر الذى يدفعك ويحثك نحو جنونك، أو يبقيك فى حصار تعقلك، على السواء. يا طفلتى الأبدية الحكيمة، يا ساحرة لا تمسك بها قبضة.

لكننى أحبك لذلك أريد أن أعرف من أنت، ما أنت. أريد ان أغور بيدى العاريتين فى عمق أحشائك الداخلية دون أن أمسها مع ذلك بجرح أو أذى. وأعرف أن ذلك مستحيل. لا تقولى هذه سادية. ما أسهل هذا. وما أصعب أن أقول لك إن طغيان هذا الحب هو أيضاً أن أفقد نفسى، أن أجده فى نفس الوقت وبنفس الفعل. هذا قالب آخر. أن أعبر منطقة امتهان لا قبل لى بها، بكل الكرامة. قالب قالب قالب. أين أجد الكلمة المنقذة؟ أين أخلص من عذاب العى والتمتمة؟ لا تقولى لى مجرد رغبة فى التملك. بل أنا أريد الحرية، لا حريتى بل الحرية، معك، تاجاً تحت قدميك. وما فى وسعى أن أصل إلى رحابها. هل الحرية هذه الأصفاد؟ ما زلت أنا وأنت نرسف فى القيود.

أريد أن أعيد صياغة وجه العالم على غرار وجهك، هذه حريتى. يا له من تطاول.

ولكنه سكت.

لماذا الصمت؟» {رامة والتنين ص. ٢٠٠،٢٠١}

ن٢: «لم يقل لها: فى هذه العلاقة حزن ضرورى. هو الوجه الآخر للبهجة التى لا تعقل. الحزن والحب، لا أعرف ماذا أفعل بهما؟ ليس هنا ماسوشية، ولا انصياع لآلام طفولية قديمة. ليس هذا أساساً. بل ضرورى.

ولم يقل لها: لأنك .. حتى عند كمال التحقق، تبقين شوقاً غير متحقق تماماً، وفى أضوأ لحظات المجد تظلين صبوة غير قابلة للتمام،/ فيها آفاق أبعد، لا وصول إليها. لذلك أنت دائماً متقدة، متوهجة فى سريرتى.

بل قال: أعرف أنه دائماً مصون. لا أعرف الزمن.

ولم يسأل، لأنه قال لنفسه إنه لن تكون هناك أبداً إجابة:

- وأنت .. هل تعرفين؟

قال لها مرة: غريبة جداً ... » {الزمن الآخر ص. ٢٤٣، ٢٤٤}

ن٣: «قل لنفسه: لا أسلم بالواقع ..ولا أسلم له ..لم أكن أظن نفسي مراهقاً- حتى في الشيخوخة، حتى إلى حافة الموت - إلى هذا الحد .. واقع الأشياء هو الحلم الرديء، الواقع اليومي، العملي، الوظيفي، السياسي، الاجتماعي. ما الواقع، وما الحلم؟ كلاهما غير مقبول وغير سائغ في روحي. حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستذلين؟ قد شاه، واعتورته الثلمات والجراحات الصدئة، أما زال قائماً برأسه؟ واقع الضجر، والتقاعس، والسكوت في المضض، أهذا ما عليّ أن أسلم به؟ هناك، سوف تقول لي واقع المجابهة، والمعرفة، والعمل الإيجابي السليم، بين الناس، في النور .. واقع الشجاعة والأمل، وإعلاء الحقيقة ..

نعم، هذا هناك، سوف أقول لها.

ما زال فعل الحياة، مع ذلك، مجرد فعل العيش، والتنفس، توقلاً صعباً لأكَمَة عَتُوت يخيل إليّ أنها قاحلة، مع كل انفجارها بالورد الحبيس. ومضروب عليّ أن أصعدها، أخوض في رمل الجفاف بعناد.

قال: أخوض في دم الهجر.

لا أريد، مع ذلك، أي لبس. كل شيء ملتبس في هذا الحب، صحيح، كما هو ملتبس في كل شيء. ولكن هذا الحب نفسه - أريدك أن تعرفي - غير ملتبس. أريد له نغمة الوضوح والرشاقة، ولكني أجد كل شيء فيه بدائياً عنيفاً مضطرباً ووحشياً أيضاً. هو داخليّ جداً هذا صحيح، ومغلق عليه، ولكنه يتخلل كل شيء ويغمره. أعرف أنك تمقتين هذا النوع من الكلام، وهذا النوع من الحس، وأنا أيضاً أمقته ولكن هذا هو. كل شيء يخونني. وأنا أخون كل شيء أيضاً، لأن الالتباس خيانة لا مفر من اقترافها، ما دمنا نقترف أنفاس الحياة. فأين النطع والسيف لرأسي؟ من هو الجلاد؟ ومن هو الضحية؟

قال: يا للكبر..! متى - وهل - تعرف التواضع أبداً؟ وعقلَ القبول؟ وأن تتسامح مع نفسك، معها مع الناس، والأشياء؟

قال: مللت، مللت كل شيء.

ليس هذا ممكناً، ولا هو يحدث.

ولا شيء.. لا شيء.

في غبشة صبح سفره الأخير ... » {الزمن الآخر ص. ٣٠٩، ٣١٠}

ن٤: «قال لنفسه: نحن المتهنين فى عقر دارنا، المحبوسين، أن نرفع - حتى - صوتنا، المطرودين نبيع أنفسنا، بالرخص، وبكبرياء، فى شوارع الصحراوات ومدنها المجلوبة القاسية فى الميادين الخلفية والمطابخ الخلفية لعواصم العالم كله، بحثاً عن الترانزستور والفيديو والفول أتوماتيك نستهلكها وتستهلكنا فى الشقة الجديدة المستحيلة أو على شط الترعة التى ما تزال تغص بالبلهارسيا، نحن الذين ما زلنا نأكل المش بالدود وأعواد الجعضيض بالرغيف الجاهز المدعوم، فى آوان بلاستيكية جديدة ونعالج البلاجرا، مازلنا بقطعة لحم عزيزة نأخذها من الحكومة بالعظم والشغت ونفك الخط بصعوبة ونطلب من الغرباء أن يملأوا لنا استمارات السفر فى مطارات مالطة وطرابلس وجدة وبغداد، نحن، نحن هنا أيضاً. لا يمكن أن نكون هنا. نحن المضروبين، من أنا بينهم؟ نحن الغارقين فى القهر المتزين بأطمار خلقة، نحن الذين - برغمنا أو طوعاً وقراراً منا فى دخيلتنا - ننشقُ دخان جبل القمامة المحترق المتصاعد من صناديق الشوارع وصناديق التاريخ، يلوث بيوتنا وقلوبنا نحن الذين يرقبوننا ويسرقوننا ويكذبون علينا ويخوفوننا ويجعلون نفوسنا وساحاتنا وحاراتنا قفراً وخراباً، نحن المحاصرين الصامتين الذين نجرى ونقف فى الزحمة/ صفوفاً بذيئة وراء اللقمة واللحمة ... » {الزمن الآخر ص. ٤٥، ٤٦}

ن٥: « قال ينخل نفسه من جديد وينقب فيها، كعادته، بلا كلل:

- من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنا، ومعى طائفة، أو جمهرة من أمثالى. أهذا سؤال يسأل الآن، بعد أن كاد كل شيء أن ينقضى؟ هل كنت - ومازلت - أريد العدالة للناس جميعاً، أريدها باستماتة؟ العدالة المطلقة؟ هل كنت - وما زلت - أريد المحبة؟ أريد الحب؟ أريد الكرامة؟ أريد التبشير - والتعجيل - بعالم من جديد كله فهم وعقل وحدوس صافية، فى وسط أمواج

الظلام هذه الملتطمة حولي؟ في وسط العنف، والقتل، والغباء، والغيبوبة، والانصياع؟ في وسط فقر تزداد عضته شراسة؟ في وسط أطفال يبيتون على الأرصفة، ويسقطون بلا ثمن في بالوعات مفتوحة ويغتصبون، وينتهكون، ويحشدون في أكوام آدمية متراكبة في غرفة واحدة مع الكبار المتضاجعين، ويرغمون على إدمان المخدرات، وترويجها، ويقتلهم أسطواتهم وأسيادهم وستاتهم كياً ، ونفخاً، وخبطاً بالعدة، وامتهاناً، يا لسذاجتي .. هل كنت - ومازلت - أريد الجمال؟ ها ها ها! أريد الحوار؟ سبحان الله! ومازالوا يداس على بطونهم بالأحذية. دعك من الضرب والخبط والشتيمة المقذعة بالأم والأب والعرض؟ هأنذا اخترت البعد، هل جبنت عن المواجهة؟ هل تقاعست عن مسئوليات الحب؟ لم أشأ أن أكذب وأن أناور وأن أدبر التآمرات الصغيرة، هأنذا أكذب باستمرار. خذلت إيماني، وخذلت حبي، ماذا فعلت؟ اخترنت الترميم، ترقيع الآثار، يعني تكريس واجهات، وهياكل باد عصرها، إصلاحها أي تزييفها، وتجميلها أي تزويرها. أليس هذا هو الإحباط؟ أزوق ما/ أحس أنه غير قابل للتزويق، ما هو نيىء وخام وقديم؟ لماذاً؟ للفرجة؟ للعبرة؟ للاستلهام؟ لزيادة موارد الدخل القومي؟ هل يكفي الضحك، هنا؟ هأنذا اخترت حياة مكنونة هادئة بل رتيبة الإيقاع سعياً إلى صفاء متوهم. إلى نقاء مستحيل، فإذا بي أجد أنها صخب لا يستنيم، واختلاط مرتطم.

هأنذا أشير بأصبع مخضب - ملوث - بالدم الطرى.

"هذا بنان قد خضبناه بدم العشاق"

بدم الآثمين.

"فقد جعلت حسى على النأى تنطوى، وعيني على فقد الحبيب تنام"

أبداً، هي في الحق لا تنام» {يقين العطش، ص.١١٧، ١١٨}

ن٦: «كان عبدالوهاب القديم. يشدو، يلون نجواه وشجاه، لما أنت ناوى تغيب على طول...

قال في سره: لا، لا. ها هي ذي تقول. وليست هذه آخر مرة. لأنه ليس في الحياة أبداً وداع حاسم، ولا قطع نهائي، هناك دائماً تداخل بطيء، وامتداد للنهاية، وذبول مؤلم على مهل. لا. لا يمكن .. هذا لا يحدث الآن. لن يحدث» {يقين العطش ص. ١٢٩}

ن٧: «قالت له: ميخائيل، وبعد؟ ساعدنى فى مراجعة النص من فضلك، لا تنظر إلىّ هكذا أرجوك. ألم تشبع؟

وهى تضع يدها بحنو على ركبته.

قرأ ميخائيل:

"بارحنا المجد الذى كان فى قلوبنا، أنا وأمك حواء، مع أول أنفاس المعرفة التى هبت فى داخلنا، أنا وأمك حواء. وبعد ذلك أصبح الرب ظلاماً فى قلوبنا"

قال ميخائيل: المجد الذى فى جسدنا ونور قلبينا هو المعرفة، يا رامة، معرفة أخرى وأولية. وبهذا المجد سنغلب كل قوات الملائكة الأزليين ... » {الزمن الآخرص. ٩٩}

تقدم هذه النماذج صور الخطاب المنقول في الثلاثية، حيث يتم فى جميعها نقل منطوق الشخصية (أو مكتوبها) كما هو، يحدث هذا تحت رعاية السارد الذى يضطلع بعملية النقل دون التدخل فى القول المنقول. إنه (أى السارد) يظهر أمانة وحياداً إزاء منطوق الشخصية، إذ يحقق لهذا المنطوق استقلالية بموجب علامات خطية محددة له، كالنقطتين (:) (فى جميع النماذج) أو الشرطة (-) (نموذج ٢، ٥)، أو التنصيص (" ") (نموذج٥، ٧)، أو عن طريق عبارات ممهدة يتلفظ بها السارد، مخبراً بضمير الغائب عن تلك الشخصية التى سيورد منطوق كلامها مباشرة بعد العلامة الخطية المستخدمة؛ ولا تختلف العبارات الممهدة - هنا - عن تلك الموجودة - سابقاً - فى حالة الحوار من حيث سيادة الصيغة الصريحة للقول (أى «قال»)، والمجردة من الإشارات التوضيحية للسارد إلا فى النادر، كما فى نموذج (٥) (قال ينخل نفسه من جديد وينقب فيها كعادته، بلا كلل:)، غير أن العبارات الممهدة فى حالة الخطاب المنقول تتميز بأنها تعلن أن كلام الشخصية غير مسموع، فلا وجود لمستمع، حتى عند استخدام ضمير المخاطب. إنه قول لا يسعى إلى أن يكون مسموعاً لأحد أو موجهاً إليه، سواء كان فعل القول المستخدم مجرداً (قال:)، كما فى نموذج(٢، ٣)، أو متضمناً الإشارة إلى أنه «مناجاة للنفس» Soliloquy [(٩٩)] (قال لنفسه: نموذج١، ٣، ٤. قال فى سره: نموذج٦. قال ينخل نفسه من جديد وينقب فيها: نموذج٥)، حيث يقوم السارد بالتقديم المباشر لخطاب الشخصية الذى تتحدث فيه إلى نفسها بصوت لا يسمعه أحد؛ وهو ما يمكن أن يعد «مونولجاً خارجياً» Exterior Monologue حيث يكون منطوقاً، أو مصاغاً بصيغة النفى (لم يقل لها: نموذج ١، ٢. لم يسأل: نموذج٢) أو سواء تم التوسل بعبارات أخرى دالة على القول

(قرأ: نموذج ٧ لم يسأل: نموذج ٢)، فالقول المنقول - فى جميع هذه الأحوال - لا يستدعى أحداً غير متلفظه ولا يستوجب مشاركاً آخر فى عملية القول أو التلفظ، وهو ما يظهر بوضوح فى حالة النصوص المتخللة، تلك المحصورة بين علامتى تنصيص (نموذج ٥، ٧)، أو التى تستغنى عن التنصيص لشهرتها وذيوعها، كما فى إحدى أغنيات «عبدالوهاب» (نموذج٦).

تقتضى العبارات المهدة (قال، قال لنفسه، لم يقل) أن الذات المتلفظة بها (أى السارد) مغايرة للذات المتلفظة فى القول المنقول (أى الشخصية)، أى إن الأمر يتضمن صوتين مختلفين ومن ثم وجهتى نظر مختلفتين، يتبدى الحرص على استقلال كل منهما (تعبيرياً وخطياً) وعدم تداخلهما؛ **غير أن توحد السارد والشخصية في الثلاثية يكشف عن عدم أصالة الازدواج الصوتى أو الثنائية الصوتية المصطنعة هنا. إنه نوع من ممارسة الانفصال (المؤقت أو العارض) عن الذات، بالطبع لا يعنى** - بصورته المستخدمة هنا حيث تختزل العبارة الممهدة إلى أقصى حدودها فلا يستنتج منها أكثر من مجرد القول - **شقاقاً أو صراعاً مع الذات بقدر ما يجسد رغبة في خلق مسافة ما عن المنطوق، والتحلل من مسئولية ما تعلنه الذات وتنطق به.** فقول الذات (قال: ...)، أو مناجاتها لنفسها (قال لنفسه: ...)، أو ما تدعى عدم قوله (لم يقل: ...)، والذى هو - فى الحقيقة - تأكيد للملفوظ الذى تدعى نفيه حيث "... تظهر الأنا على «ما هى» عليه تحت غطاء نفى أنها كذلك..."(١٠٠)؛ فهذه الملفوظات تراها الذات صادرة عن أخرى مغايرة لها. إن الذات تجعل من نفسها، ناطقة بأفكارها ومشاعرها، بما يتضمنه وعيها وبما يختزنه لا وعيها، تجعل منها «آخر».

وهنا تقف الأنا/السارد مغايرة ومنفصلة عن الأنا/المسرود ترتد الذات إلى نفسها، لتنطق عما بداخلها، مدعية أنها ليست هى، ليست أصلاً ومصدراً لما يقال.

إنما تمارس نوعاً من التخفى، نوعاً من التلاعب، نوعاً من الادعاء بعدم أصوليتها للقول والمعنى (محددة وجودها كسارد في العبارة الممهدة)، رغم أنها الناطقة لكل تلفظ (توحد السارد والشخصية)، حتى تلك المقولة عن الغير (النصوص المتخللة) معروفة المصدر أو مجهولة.

في نماذج/مقاطع المناجاة (قال لنفسه: ...) ينقل السارد حديث الذات لنفسها، عما يدور بداخلها من أفكار ومشاعر، بما لا يبتعد كثيراً عن الطبقات القريبة من الوعى.

فالذات تواجه نفسها. «ميخائيل» يواجه ذاته بأنه دائم التأمل لها، دائم الحديث والإفصاح عنها؛ وهذا التقوقع حول الذات لا يمنحه معرفة حقيقية بها، لا يحقق له وعياً عميقاً بذاته وبالآخر

(خاصة «رامة»)، طالما هو منغلق على ذاته، أسير ما تصطنعه هى من مبررات وصيغ ورؤى ذاتية خالصة (قال لنفسه: أنت مفرط الوعى بذاتك، مفرط الشقشقة عن ذاتك، لذلك أنت لا تعرف نفسك، ولا تعرفها ... لا تقول شيئاً ... - نموذج١)؛ وهكذا حال كل شىء يرتبط بنفسه فقط، إذ يعنى ذلك "... أنه منغلق على نفسه تماماً وأنه لا يتضمن أى تمايز ذاتى باطنى ... أن الشىء من هذا النوع لابد أن يكون فارغاً وغير متعين تماماً..."(١٠١) .

فقط توجد مضاعفة للذات وتكرار لها من غير أن يكون لقولها معنى، وهو ما يجسده التكرار (أو الترادف) والنفى على المستوى التعبيرى (مفرط الوعى بذاتك/ مفرط الشقشقة عن ذاتك، لا تعرف نفسك، لا تعرفها/ لا تعرف ما يطوف بخلدها، لا تقول شيئاً/ لا تقول عن ذات نفسك، القوالب/ الجاهزة/ المألوفة/ المطروحة فى السوق، كل ما تقول). وتظل عودة الذات إلى نفسها بحثاً وتنقيباً وتصفية - فعلاً متكرراً من جانبها، إلى حد يعرضها لاستهزاء خفى من جانب السارد - الذى هو «ميخائيل» نفسه - فى العبارة الممهدة (قال ينخل نفسه من جديد وينقب فيها، كعادته، بلا كلل: ... - نموذج ٥)، **فالسارد يرى في الأمر إصراراً - وتمتعاً - بمعاينة الذات المتجددة، معاينة - رغم تجددها - لا تحمل تحديداً، أو لا تسعى إليه، إذ تصاحبها على الدوام تساؤلات لا نهاية لها** (- من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنا، ومعى طائفة، أو جمهرة من أمثالى، هل كنت - وما زلت -أاريد العدالة للناس جميعاً، أريدها باستماتة؟ هل كنت - وما زلت - أريد المحبة؟ أريد الحب؟ أريد الكرامة؟ أريد التبشير - والتعجيل - بعالم جديد كله فهم وعقل وحدوس صافية، فى وسط أمواج الظلام هذه المتلطمة حولى؟ فى وسط العنف، والقتل، والغباء، والغيبوبة، والانصياع؟ فى وسط فقر تزداد عضته شراسة؟ فى وسط أطفال يبيتون على الأرصفة، ويسقطون ... ويغتصبون، وينتهكون، ... ويرغمون على إدمان المخدرات، وترويجها، ويقتلهم أسطواتهم ... كيا، ونفخا، وخبطاً بالعدة وامتهاناً ... هل كنت - وما زلت - أريد الجمال؟ أريد الحوار؟ ... هأنذا أخترت البعد، هل جبنت عن المواجهة؟ هل تقاعست عن مسئوليات الحب؟... خذلت إيمانى، وخذلت حبى، ماذا فعلت؟ ... - نموذج ٥. أهذا ما علىّ أن أسلم به؟ نحن المتهنين فى عقر دارنا ... نحن المضروبين، من أنا بينهم؟ - نموذج ٤). إنها تساؤلات مطروحة على الذات، تتتابع من غير انتظار للجواب، فهى لا تطمح إليه ولا تطلبه.

إن علاقة «ميخائيل» بذاته تشهد - بهذه التساؤلات - اختلالاً واهتزازاً. ثمة نقص أساسي في معرفته بذاته، ما كانت عليه، وما هي عليه - (هل كنت - وما زلت - ...) المتكررة - فلا إمكانية بالتالي للوصول إلى جواب، إلى تجاوز النقص الذي لا يستنفد بتكرار التساؤل حوله، إلى تجاوز وضعية التساؤل. إن الذات - بتمركزها حول نفسها - مدفوعة إلى الانخراط في عملية تساؤل دائمة. والتساؤل (-؟) إذ يظل مفتقراً إلى جواب، فهو إنما يكون بصدد استكمال نقصه وعوزه، باقتضائه أو طلبه جواباً؛ فـ"... عن طريق السؤال نعطي لأنفسنا الشيء، كما نمنحها الفراغ الذي يمكننا من ألا نتملكه، أولا نتملكه إلا كرغبة ..."(١٠٢).

فحقيقة الذات (أي «ميخائيل») قوامها هذه التساؤلات اللانهائية التي لا أجوبة لها، قوامها هذا النقص الدائم الذي يظل ينشد اكتمالاً يتعذر الوصول إليه. فالعدالة، المحبة/ الحب، الكرامة الحلم بعالم جديد يسوده الفهم الواضح السليم، الجمال، الحوار الحقيقي العادل؛ كل هذه القيم الأصيلة المفتقدة تطمح إليها الذات، وترغب فيها في مواجهة الظلام الكثيف، العنف، القتل، الغباء، الغيبوبة، الخنوع/ الانصياع الأعمى، الفقر المتزايدة قسوته، اغتيال البراءة في شخص الأطفال الذين يعانون التشرد والاغتصاب والتعذيب بمختلف الأساليب من قبل من يكونون بخدمته من أسياد وستات وأسطوات مهنة بما فيها السرقة وتجارة المخدرات.

هذه (جسمها ملكها وحدها، هي ما تملكه، ولم تبعه قط، ولم يكن أداة، قد مارست الحب معك ومع الآخرين، لكنها لم تبع جسمها، ولم تبتذله، ولم تجعله شيئاً ... هي وحدها القادرة على أن تعطيك أو تمنعك إياه، جسمها .. أنت لا تستطيع أن تأخذه قضية مسلماً بها، تفعل به ما تشاء، ليس موضوعاً، بينها وبينه وحدانية كاملة، هي، على العكس منك، تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية، أما أنت فتنشد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة - نموذج ١. لا أسلم بالواقع... ولا أسلم له... واقع الأشياء هو الحلم الرديء، الواقع اليومي، العملي، الوظيفي، السياسي، الاجتماعي ... غير مقبول، وغير سائغ في روحي، حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستذلين قد شاه، واعتورته الثلمات والجراحات الصدئة ... واقع الضجر، والتقاعس، والسكوت في المضض ما زال فعل الحياة ...

مجرد فعل العيش والتنفس، توقلاً صعباً لأكمة عنوت يخيل إلى أنها قاحلة، مع كل انفجارها بالورد الحبيس ومضروب على أن أصعدها، أخوض في رمل الجفاف بعناد - نموذج٢،

نحن المتهنين فى عقر دارنا، المحبوسين عن أن نرفع - حتى - صوتنا، المطرودين، نبيع أنفسنا، بالرخص وبكبرياء، فى شوارع الصحراوات ومدنها المجلوبة القاسية، فى الميادين الخلفية والمطابخ الخلفية لعواصم العالم كله بحثاً عن الترانزستور والفيديو والفول أتوماتيك نستهلكها وتستهلكنا فى الشقة الجديدة المستحيلة أو على شط الترعة التى ما تزال تغص بالبلهارسيا، نحن الذين مازلنا نأكل المش بالدود وأعواد الجعضيض، بالرغيف الجاهز المدعوم، فى آوان بلاستيكية جديدة ونعالج البلاجرا مازلنا بقطعة لحم عزيزة نأخذها من الحكومة بالعظم والشغت ونفك الخط بصعوبة ونطلب من الغرباء أن يملأوا لنا استمارات السفر فى مطارات مالطة وطرابلس وجدة وبغداد ... نحن المضروبين ... نحن الغارقين فى القهر المتزين بأطمار خلقة، نحن الذين - برغمنا أو طوعاً وقراراً منا فى دخيلتنا - ننشق دخان جبل القمامة المحترق المتصاعد من صناديق الشوارع وصناديق التاريخ، يلوث بيوتنا وقلوبنا، نحن الذين يرقبوننا ويسرقوننا ويكذبون علينا ويخونوننا ويجعلون نفوسنا وساحاتنا وحاراتنا قفراً وخراباً، نحن المحاصرين الصامتين الذين نجرى ونقف فى الزحمة صفوفاً بذيئة وراء اللقمة واللحمة نموذج٤).

إن الذات - هنا - لا يتحقق لها الوعى بذاتها وبالآخر من خلال التفاعل مع هذا الآخر في حين أن الوعى بالذات ليس مجرد معرفة بالآخر، بل هو عملية تنطوى على تجاوز لهذه المعرفة بالآخر، أى إن الآخر هو "... المرآة التى يلتقى فيها الوعى بذاته أو يتعرف فيها على ذاته... "[١٠٣]، أى من خلال وعى الآخر به، من خلال كلمة الآخر عنه؛ فما يحدث - هنا - هو معرفة الذات بالآخر الذى تتكون صورته من خلال مجموعة من الإدراكات الذاتية المباشرة والمحضة. إن وعى «ميخائيل» بذاته في ضوء معرفته بالآخر، في ضوء علاقته بـ «رامة» وبالواقع - إنما يتحدد من خلال أناه (أى «ميخائيل»)، لا من خلال كلمة الآخر عنه أيضاً حيث يتم - بذلك - التحول من الوعى إلى الوعى بالذات. فـ«ميخائيل» يرى أن «رامة» فى ممارستها الحب معه ومع كثيرين غيره - إنما تمنح جسمها فقط لمن تشاء ووقتما تشاء، لا تمتهنه بأن تجعل منه شيئاً مستباحاً، أو مجرد أداة للمتعة وموضوع لها، ولكنها تصدر عما لجسدها من قصدية ووعى بصدد الذات والآخرين، تتوافق مع هذا الوعى الجسدى الذى يجعل من علاقاتها بكثيرين فعلاً منسجماً يستوعب التعددية، من غير أن يصبح الأمر ضرباً من التناقض أو التحلل أو الامتهان؛ هذه الطبيعة لـ «رامة»- كما يراها «مخيائيل» - تكشف عن نقيضتها لديه فـ «رامة» تحيا بالتضاد، لا يقلقها ما بداخلها من تناقض

أو تعدد، ولا تطلب انقضاء له (تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية)، أما «ميخائيل» فعلى العكس منها، يطلب وحدة مستحيلة لتعدد دائم، يتعلق بحلم تنصهر فيه المتناقضات التى يعيشها دائماً (أما أنت فتنشد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة). ويرى «ميخائيل» الواقع بكل مظاهره (اليومى العملى، الوظيفى، السياسى، الاجتماعى) محكوماً بقيم الضعف، والتخاذل، والخنوع، والإحباط والكبت، والفقر، فليس لأحد الحق سوى فى الأخذ بأدنى مظاهر الحياة، مجرد العيش والتنفس وعليه أن يعيش شقاء وحرماناً فى حياة غير مسموح له بالتمتع ببهجتها وغناها. إن «ميخائيل» لا يرى من الواقع سوى هذه الصورة الأليمة، المحزنة، الرديئة، المحبطة لكل الآمال والأحلام، ومن ثم **فهو يرفض هذا الواقع المفروض عليه، بشقائه وجدبه، لا يسلم به، ولا يحلم فيه بشىء**، إذ لا مكان فيه حتى للأحلام ولتمنى العدالة والحرية والتغيير.

إنه (أى الواقع) غير مقبول وغير محتمل، رغم ما به (عمل إيجابى، بجامة، معرفة، شجاعة، أمل طلب للحقيقة)، لكن تظل رداءته وخواؤه مسيطرين على كل مظاهره. إن رفض «ميخائيل» للواقع إنما هو نتيجة لما يراه من قيم سلبية، مهيمنة وباقية (لا أسلم بالواقع .. ولا أسلم له ... واقع الضجر و ... و...)، على أن الأمر ليس من قبيل الأفكار المجردة المتعالية، بل إن مظاهر الواقع المعيش وتفاصيله تنطق بذلك؛ فنحن نعيش هذا الواقع، نعانى القمع والاغتراب والمهانة، نتحول إلى القيم الاستهلاكية، ونغترب بحثاً عن السلع والأجهزة والمتع المستحدثة، بينما لا يزال الفقر والمرض والأمية والتلوث والتخلف، لا يزال واقعنا - كما كان تاريخنا - يشهد استلابنا، نتعرض للسرقة والتضليل والخيانة والتجسس والإيذاء والانتهاك.

ترتسم صورة الواقع المعيش واليومى من خلال عدد من المشاهد والوقائع المتكررة والموجودة بفعل، ومن خلال عدد من الألفاظ المستحدثة والعامية والمعربة. (نبيع أنفسنا بالرخص فى شوارع الصحراوات ومدنها ... فى الميادين الخلفية والمطابخ الخلفية لعواصم العالم كله، الترانزستور، الفيديو، الفول أتوماتيك، الشقة الجديدة، الترعة التى ما تزال تغص بالبلهارسيا نأكل المش بالدود وأعواد الجعضيض، الرغيف الجاهز المدعوم، آوان بلاستيكية جديدة، البلاجرا قطعة لحم عزيزة نأخذها من الحكومة بالعظم والشغت، بفك الخط بصعوبة، نطلب من الغرباء أن يملأوا لنا استمارات السفر فى مطارات مالطة و ... ننشق دخان جبل القمامة المحترق المتصاعد من صناديق الشوارع، نقف فى الزحمة صفوفاً بذئية وراء اللقمة واللحمة).

ومن خلال إدراك «ميخائيل» المباشر، ورؤيته للمعيش (اليومى والهامشى)، تتشكل صورة الواقع - بمعناه العام - لديه، وهى صورة تعد بمثابة نقد ساخر ومحكمى لحالة التردى والانحطاط المهيمنة على كل مظاهره وعلاقاته؛ لا يحدث هذا من خلال التقاط مشاهد التخلف والتفسخ وحسب، بل أيضاً من خلال ما يستخدمه «ميخائيل» من أوصاف تحمل «تثميناً» أكثر وضوحاً وانتقاداً (الشقة الجديدة/ المستحيلة/ قطعة لحم/ عزيزة/، القهر/ المتزين/ بأطمار خلقة، صفوفاً / بذيئة/).

هذا الوعى من «ميخائيل» للواقع، الذى هو استنطاق وتثمين (مباشراً أوغير مباشر) لحاضر ممتد (باستخدام المضارع والمضارع المستمر: نبيع، نستهلكها، تستهلكنا، ما تزال تغص، ما زلنا نأكل ما زلنا نأخذ)، والمقدم من خلال تشخيص لغوى يتوخى الإيهام بالواقعى/المرجعى؛ هذا الوعى يدفع «ميخائيل» إلى المساءلة، يسائل ذاته بحثاً عن هويتها ووضعيتها (من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنا ومعى طائفة، أو جمهرة من أمثالى/نحن المتهنين فى عقر دارنا ... من أنا بينهم؟).

فمعرفته بالواقع وعلاقته به تنتج تأويلاً ذاتياً لكينونته. تصوغ الذات - من وجهة نظرها وحدها - خطاباً حول الذات وحول السيرورات الاجتماعية والتاريخية.

وفي النماذج التى تنفى فيها الذات أقوالاً، مدعية أنها لم تنطق بها (لم يقل: ...)، تحاول الذات أن تعى وتقبض على ذلك المستقر في اللا شعور من رغبات مكبوتة، وتخيلات، وظنون، فهى تحتال - بالنفى والإنكار - لتفصح عما بداخلها، بنوع من التخفى، وبإعلان سطوته حتى مع رفضها له.
فـ«ميخائيل» يؤكد حبه لـ«رامة» رغم طبيعتها المتناقضة، المراوغة والعصية على الفهم والإمساك وهو يرى - أو يخيل إليه - أن فيها طابعاً إلهياً يسوغ هذا التناقض (أنا أعرف - أو يخيل إلىّ - ما القهر الذى يدفعك ويحثك نحو جنونك، أو يبقيك فى حصار تعقلك على السواء، يا طفلتى الأبدية الحكيمة يا ساحرة لا تمسك بها قبضة - نموذج١).

وفى الوقت الذى يعترف فيه «ميخائيل» بأصالة هذا التناقض لدى «رامة»، فهو تنتابه حيرة وتردد إزاءه، أى إنه موزع بين تفهمه لهذه الطبيعة وبين ما تحدثه له من خلط وتداخل وقلق. إنه لا يحاسبها على طبيعتها المتناقضة (الأبدية) التى يعرفها (أنا أعرف ... ما القهر...)، ومع ذلك فهو يشكو جهلاً تاماً بحقيقتها: (أريد أن أعرف من أنت، ما أنت)، يطلب غوصاً فى أعماقها استكناهاً لها (أريد أن أغور بيدى العاريتين فى عمق أحشائك الداخلية)، من غير أن يكون فى ذلك

إيذاء لها، بالتفتيش فيما هو مخبوء ودفين، وباقتحام خصوصية عالمها الداخلى واستقلاليته (دون أن أمسها مع ذلك بجرح أو أذى)، يرغب «ميخائيل» فى هذا مع أنه يدرك استحالته (وأعرف أن ذلك مستحيل). إنه يريد حباً عظيماً قوياً متجدداً ودائماً، يتملكه فيفقده نفسه، يغيب فى هذا الحب غير المنقوص أبداً عن صفاته، نفسه، ذاته الفردية المستقلة والمنفصلة، ليجدها وقد تخلص من عزلته وانفصاله الفردى (إن طغيان هذا الحب هو أيضاً أن أفقد نفسى، أن أجده فى نفس الوقت وبنفس الفعل).

هذا التخلى أو الانحلال الجزئى للذات، والذى يقتضى نوعاً من التضحية والتنازل عن الفردية، وهو ما لا يحتمله «ميخائيل»؛ هذا التجاوز لحدود الذات الفردية يريد له «ميخائيل» أن يحدث من غير امتهان وانكسار لها (أن أعبر منطقة امتهان لا قبل لى بها بكل الكرامة). إنه يريد لكل شىء فى الواقع/العالم وجهاً كريماً جميلاً على الدوام، يريد انعتاقاً من كل القيم الرديئة، تحرراً من كل القيود، إنه يطلب الحرية قانوناً ومبدأ لعلاقته مع «رامة»، ومن ثم مع العالم (بل أنا أريد الحرية، لا حريتى بل الحرية معك، تاجاً تحت قدميك ... أريد أن أعيد صياغة وجه العالم على غرار وجهك، هذه حريتى)، لكنه على يقين من عدم تحقق رغبته المستحيلة (ما فى وسعى أن أصل إلى رحابها ... ما زلت أنا وأنت نرسف فى القيود)، على يقين من عدم الاكتمال وعدم الدوام، عدم اكتمال الرغبة وعدم دوامها، عدم تمام الحب أو البهجة.

ثمة نقصان دائم، وبالتالى ثمة معاناة أو ألم أو حزن ضرورى متجذر في الوجود الإنسانى وفي العلاقات الإنسانية (فى هذه العلاقة حزن ضرورى، هو الوجه الآخر للبهجة التى لا تعقل - نموذج٢)؛ **وبذلك تظل «رامة» بالنسبة لـ«ميخائيل» مطلباً غير متحقق تماماً، حتى بحضورها الدائم المتجدد والمتوهج أبداً، حتى في أكمل لحظات القرب والاتصال. إن «ميخائيل» مأخوذ بما لا يتحقق، ليس رفضاً لما يتحقق، بل لأن وراءه أفاقاً لا غاية لها، ولا وصول إليها** (لأنك .. حتى عند كمال التحقق تبقين شوقاً غير متحقق تماماً، وفى أضوأ لحظات المجد تظلين صبوة غير قابلة للتمام، فيها أفاق أبعد، لا وصول إليها، لذلك أنت دائماً متقدة متوهجة فى سريرتى).

وهكذا يبدو أن «ميخائيل» ليس أقل تناقضاً من «رامة»، وبينما تتعايش المتناقضات بداخل «رامة» من غير تعارض، تظل المتناقضات المتعارضة قائمة داخل «ميخائيل» من غير انصهار؛ يظهر هذا فيما يحدث من تراوح بين العبارات، باستخدام الإثبات عقب النفى، والعكس

وباستخدام الألفاظ الدالة على الاستدراك والاحتراز (لا أحاسبك ... أنا أعرف، لكننى دون أن ... مع ذلك، لا تقولى ... بل ...، لا ... بل... - نموذج١. الحزن والحب ... ليس هنا ماسوشية، ولا انصياع لآلام طفولية قديمة، ليس هذا أساساً، بل ضرورى، حتى عند ... تبقين، فيها آفاق ... لا وصول إليها - نموذج ٢)، وبالتساؤلات التى تجسد الحيرة إزاء استحالة رغباته فى إزالة حالة التناقض الدائمة (أين أجد الكلمة المنقذة؟ أين أخلص من عذاب العى والتمتمة؟ - نموذج ١. الحزن والحب، لا أعرف ماذا أفعل بهما؟ - نموذج٢).

وهكذا تنفى الذات - فى الظاهر - سطوة ما يموج بداخلها من رغبات ونوازع بتناقضها ولا منطقيتها. إنما تنفى عن نفسها ما لا قدرة لها على التخلص منه، مدينة بذلك عجزها وقلقها وحيرتها الحتمية.

وفي النماذج التى تورد أقوالاً لـ «ميخائيل» باستخدام فعل القول مسنداً إلى ضمير الغائب (قال: ...)، مع تكراره أحياناً بشكل متتابع (قال: ... قال: ... قال: ... - نموذج٣)؛ فى هذه النماذج يأتى القول غير موجه لأحد (الآخر فى حالة الحوار، أو الذات فى حالة المناجاة)، لا تطلب به الذات من أحد تبادل الحديث أو المحاورة أو المجادلة.

إنه - إذن - قول لا يسعى إلى التوصيل بقدر ما يؤكد قدرة الذات ورغبتها في القول والتعبير عن نفسها. إنه مراهنة من الذات - بالقول - على حضورها أو وجودها الخاص، ذلك الحضور الذى لا يعبأ بمشاطرة الآخر ومشاركته، والذى لا يعنيه سوى الإفصاح عن نفسه دونما حاجة إلى اعتراف - أو حتى إنصات - من الآخر (حتى لو كان هذا الآخر هو الذات نفسها). وبما أن القول أو الكلام - أى كلام - عرضة للنسيان، "... لا يكاد يقال حتى يزول، ويضمحل نهائياً، إنه ينسى ... ومن يتكلم يفوض أمره للنسيان..."(١٠٤)؛ فإن الذات فى هذه النماذج من الخطاب المنقول (قال: ...) تفضح نفسها بالكشف عن رغبتها في تأكيد حضور متعذر تحققه، حضور مهدد أبداً بالضياع والنسيان. تصنع الذات هذا بادعاء انفصال السارد عن الشخصية، وباستخدام صيغة الخطاب المنقول، أى تصنعه على المستوى التقنى سردياً وتعبيرياً، ويأتى محتوى القول متضمناً لهذه الرغبة.

فـ«ميخائيل» يعلن لـ«رامة» شوقاً أو حباً أبدياً، لا نهاية له، لا يناله النقص أو التغير، ولا أثر للزمن عليه (بل قال: أعرف أنه دائماً مصون، لا أعرف الزمن - نموذج٢). إنه يطلب حباً مطلقاً مقدساً، متحرراً من تحولات الزمن وخطيئته التى تفضى إلى النهاية والموت، وبالتالى فهو يطمح إلى نمط أرقى من الوجود الإنسانى القائم أو المعيش، يتجدد أبداً ويتكرر [«أما أنا فأؤمن، كأنما رغماً عنى، بالبعث والتكرار الأبدى، ومسيحى أيضاً، كأنما رغماً عنى، لأننى أومن بأن ملكوت السموات - مهما كنت أحمله فى دخيلتى - فهو ما يزال بعد، على بعد متناول الذراع، قريب جداً ... ملكوت أرضى وليس من الأرض يحدث مرة واحدة، ويتكرر بلا انتهاء» - الزمن الآخر ص. ٣٥٧]. وهنا ينطلق «ميخائيل» بنظرية «العود الأبدى»، والتى يشكل المؤلف الضمنى وفقاً لها كثيراً من عناصر السرد فى الثلاثية، كما ظهر بشكل واضح فى فصل «إيقاع السرد»، ولا ينفصل هذا عن عقيدته (أى «ميخائيل») المسيحية التى تستند - فى جوهرها - إلى فكرة «التجسد»، أى حلول الإلهى فى جسد المسيح، ومن ثم فى كل الأجساد البشرية مرة واحدة وإلى الأبد؛ **وبذلك تقترب الشخصية في قولها (وسلوكها) من نسق قيم المؤلف الضمنى، وقيم المؤلف الحقيقى (أى «إدوار الخراط»)** بوصفه مسيحياً أرثوذكسياً يؤمن بوحدة الإلهى والإنسانى، الأرضى والسماوى، الدنيوى والمطلق[(١٠٥)]؛ وهو ما يدفع القارئ إلى الاعتقاد بأن الثلاثية يمكن أن تعد من قبيل «رواية السيرة الذاتية» Autobiography Novel[(١٠٦)].

بناء على هذا التشابه الذى لا يمكن تجاهله فى بنية النص السردى وخطاباته المتنوعة، وإن كان الأمر يستلزم البحث عن مزيد من التشابهات للاطمئنان إلى هذا الاستنتاج المبدئى، والتعامل مع الثلاثية على أنها رواية سيرة ذاتية. ومن شأن التعلق بالتكرار، بالعود الأبدى، بالحضور الدائم بالاستمرار والوحدة - أن يعبر عن رغبة «ميخائيل» فى تجاوز واقعه ووضعه التاريخى، ومن ثم فهو يشكو فقداً وانقطاعاً (قال: أخوض فى دم الهجر- نموذج ٣)، كما يشكو افتقاداً للوضوح والتبصر والطمأنينة، حيث يبدو كل شىء - بالنسبة إليه - مختلطاً ملتبساً، يجتمع فيه النقيضان من غير انصهار؛ فبنية التناقض أساس كل موجود (كل شىء ملتبس فى هذا الحب ... كما هو ملتبس فى كل شىء ... أجد كل شىء فيه بدائياً عنيفاً مضطرباً ووحشياً، أيضاً. هو داخلى جداً ... ومغلق عليه، ولكنه يتخلل كل شىء ويغمره). ما يرغب فيه «ميخائيل» هو الوضوح والبراءة والإشراق والانسياب المتدفق (لا أريد، مع ذلك، أى لبس ... هذا الحب نفسه - أريدك أن تعرفى، غير ملتبس

أريد له نغمة الوضوح والرشاقة)، ولكنه على يقين من استحالة رغبته. فالالتباس ملازم لما هو إنساني، ومن ثم فإن رغبته تنطوي على مفارقة واضحة، إذ أنه يطلب من كل الأشياء طبيعة (واضحة ونقية) غير حقيقتها الواقعية (الملتبسة)، كما يطلب منها دواماً ليس لها، وهي بدورها لا تمنحه هذا؛ فالأمر ينطوي على خيانة (متبادلة) بقدر ما ينطوي على مفارقة (لا أريد أي لبس # كل شيء ملتبس # هذا الحب نفسه غير ملتبس، أعرف أنك تمقتين هذا النوع من الكلام وهذا النوع من الحس، وأنا أيضاً أمقته # ولكن هذا هو، كل شيء يخونني وأنا أخون كل شيء أيضاً، لأن الالتباس خيانة لا مفر من اقترافها ما دمنا نقترف أنفاس الحياة)؛ وهذا التراوح في العبارة المصاحب للمفارقة غير المنتهاة - إنما يتجاوب مع التساؤلات المتتابعة في تجسيد حالة من القلق والحيرة والتردد (أين النطع والسيف لرأسي؟ من هو الجلاد؟ ومن هو الضحية؟ متى .. وهل..تعرف التواضع أبداً؟ وعقل القبول؟ وأن تتسامح مع نفسك، معها، مع الناس، والأشياء؟)؛ وتحمل هذه التساؤلات مطالب غير مجاب عنها، بعضها ينادي بالتخفف من مراودة المطلق، وبالتنازل عن حلم الأبدية، وبقبول الممكن والمتاح في المقابل (متى .. وهل..؟ ...؟...؟)، وبعضها يتنبأ بالمصير المؤلم بل يستعجله بالسؤال عنه (أين.؟)، فهو مؤكد ومحتوم، وبعضها الآخر يعي حالة التيه والخلط دون أن يفلح في تجاوزها، فلا تمييز بين الجلاد والضحية (من هو...؟ ومن هو...؟).

تقدم الخطابات المنقولة السابقة رؤية الذات من خلال وعي ذاتي قائم على مدركات وتصورات خاصة، وتصطنع الذات من الإجراءات ما تحول به دون انغلاق هذا الوعي على نفسه فهي تنقسم على نفسها؛ لتقوم بدورين مختلفين تحرص على التمييز بينهما في حالة الخطاب المنقول وتنطق - بالتالي - بصوتين مختلفين يحملان - بالضرورة - وعيين لسانيين، صوت السارد (بضمير الغائب في العبارة المهدة)، وصوت الشخصية (بضمير المتكلم في ملفوظ الخطاب المنقول).

بهذا الانقسام وما يعنيه من مغايرة وتباعد وانفصال بين أنا السارد وأنا المسرود - تتجه الذات الساردة إلى أن تجعل من نفسها آخر ينتسب إليه وحده القول، ويعد مصدراً وأصلاً له ويتحمل وحده مسؤوليته.

ومن جانبه هو يأتي الخطاب المنقول الذي هو في الأصل ملفوظ الأنا المسرودة/الشخصية - حاملاً لأصوات غيرية أجنبية تجعل منه بناء هجيناً ومؤسلباً. ومن هذه الأصوات الصوت الثاني للذات، أو صوتها الداخلي، أو صوتها السردي (أي الذات ساردة)، وهو صوت معارض، يقف من

ملفوظ الشخصية موقف المستدرك، والمتعجب، والمتسائل، والمتهكم. ويأتى الملفوظ متضمناً هذا الصوت خلال جمل الاعتراض والاستفهام والتعجب (بل أنا أريد الحرية، لا حريتى بل الحرية معك تاجاً تحت قدميك، وما فى وسعى أن أصل إلى رحابها، هل الحرية هذه الأصفاد؟ ... أريد أن أعيد صياغة وجه العالم على غرار وجهك، هذه حريتى: يا له من تطاول! - نموذج١. لم أكن أظن نفسى مراهقاً - حتى فى الشيخوخة، حتى إلى حافة الموت - إلى هذا الحد .. واقع الأشياء هو الحلم الردىء الواقع اليومى، العملى، الوظيفى، السياسى، الاجتماعى، ما الواقع، ما الحلم؟ كلاهما غير مقبول وغير سائغ فى روحى، حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستذلين؟

قد شاه، واعتورته الثلمات والجراحات الصدئة، أما زال قائماً برأسه؟ ... مللت. مللت كل شىء. ليس هذا ممكناً. ولا هو يحدث. ولا شىء .. لا شىء - نموذج٢. نحن، نحن هنا أيضاً، لا يمكن أن نكون هنا - نموذج٤. من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنا، ومعى طائفة، أو جمهرة من أمثالى، أهذا سؤال يسأل الآن، بعد أن كاد كل شىء أن ينقضى؟ ... أريد التبشير - والتعجيل - بعالم جديد ... هل كنت - ومازلت - أريد الجمال؟ ها ها ها ! أريد الحوار؟ سبحان الله! هأنذا اخترت البعد، هل جبنت عن المواجهة؟ هل تقاعست عن مسؤوليات الحب؟ ... خذلت إيمانى، خذلت حبى، ماذا فعلت؟ اخترت الترميم، ترقيع الآثار، يعنى تكريس واجهات، هياكل باد عصرها، إصلاحها أى تزيينها، وتجميلها أى تزويقها. أليس هذا هو الإحباط؟ أزوق ما أحس أنه غير قابل للتزويق ما هو نيىء وخام وقديم؟ لماذا؟ للفرجة؟ للغيرة؟ للاستلهام؟ لزيادة موارد الدخل القومى؟ هل يكفى الضحك، هنا؟ ... هأنذا أشير بأصبع مخضب - ملوث - بالدم الطرى - نموذج٥)، فالصوت الثانى لا يسلم لـ«ميخائيل» بقوله وبمعرفته ووعيه بالتالى، ولا يأخذه قولاً قاطعاً نهائياً، وإنما يقف منه موقف المرتاب المتشكك والساخر، يواجهه بالتساؤلات التى تعارض قوله وتستنكره وتسخر منه؛ فـ«ميخائيل» يريد حرية مع «رامة»، يوقن باستحالة وصوله إليها، فيبادره الصوت الثانى الذى يرى «ميخائيل» مكبلاً بقيود تمنعه هذه الحرية؛ يبادره بالتساؤل ساخراً (هل الحرية هذه الأصفاد؟). ويستوى لدى «ميخائيل» الواقع والحلم بتغييره، كلاهما ردىء وغير مقبول؛ هذه التسوية ينتقدها الصوت الثانى، ويرتاب فى فهم «ميخائيل» لحقيقة كل من الواقع والحلم (ما الواقع، وما الحلم؟)، ويعرّض بحلمه القديم الذى أجهضه الواقع (حلم أمجاد السياسة والثورة والعدالة واعتناق المستضعفين والمستذلين؟) ويتساءل مستنكراً (أمازال قائماً برأسه؟). ويحاول «ميخائيل» أن

يتعرف على ذاته وعلى حقيقة ما يريده، فيسخر منه الصوت الثانى، ويستخف بسؤاله الذى جاء متأخراً جداً مما جعله لا معنى له (أهذا سؤال يسأل الآن، بعد أن كاد كل شىء أن ينقضى؟)؛ وعندما يعلن «ميخائيل» إيثاره الابتعاد والتوارى، ويعترف بعدم دفاعه عن حبه وعن إيمانه بهذا الحب فى مواجهة المعارضين - تظهر تساؤلات متضمنة أفعالاً مسندة إلى ضمير رفع غير موسوم بعلامة إعرابية؛ وكما يمكن أن يكون ضمير متكلم يندرج ضمن ملفوظ «ميخائيل»، فيمكن أن يكون ضمير مخاطب ينطق به الصوت الثانى مواجهاً ومعارضاً ومستهزءاً (هل جبنت عن المواجهة؟ هل تقاعست عن مسؤوليات الحب؟ ... ماذا فعلت؟)؛ وعندما يصرح «ميخائيل» باختياره العمل فى ترميم الآثار، وما يعنيه هذا العمل من تجميل وتزيين وتزويق - يهاجمه الصوت الثانى بعدة تساؤلات من شأنها التعريض والاستهانة باختياره، والتلميح بأنه قد يكون فى عمل الترميم نوع من اليأس والإحباط (أليس هذا هو الإحباط؟)، أو من الخداع واصطناع مبررات زائفة (أزوق ... ما هو نيىء وخام وقديم؟ لماذا؟ للفرجة؟ للغيرة؟ للاستلهام؟ لزيادة موارد الدخل القومى؟)، بل لا يلبث أن يجهر بالسخرية اللاذعة عندما يرى أن بإمكان الضحك أن يكون تعليقاً مناسباً وكافياً (هل يكفى الضحك، هنا؟). كما يظهر الصوت الثانى استنكاره وسخريته وتعجبه من قول «ميخائيل» وموقفه من خلال **أسلوب التعجب وعلاماته**، فيكون التعجب رداً ساخراً على رغبة «ميخائيل» فى : تغيير العالم (يا له من تطاول!)، طلب الجمال (ها ها ها!)، طلب الحوار (سبحان الله!).

كما تحمل الجمل الاعتراضية مداخلة تضمر تصويباً واستهجاناً. فـ «ميخائيل» يكتشف فى نفسه قدراً من المراهقة، فيستوقفه الصوت الثانى مستنكراً عليه هذا، ومتهكماً من أمره أن يعيش مراهقة فى أواخر عمره (- حتى فى الشيخوخة، حتى إلى حافة الموت -)؛ ولم ير الصوت الثانى أن «ميخائيل» كان يرغب فى التبشير بعالم جديد وحسب، ولكنه كان - من وجهة نظر الصوت الثانى الذى يلتفت إلى توضيح يراه مهماً وفارقاً يتجاهله «ميخائيل» - يستعجل تحقق هذا العالم (التبشير - والتعجيل -)؛ كذلك لم ير الصوت الثانى فى نعت الأصبع بأنه مخضب بالدم وصفاً كافياً ودقيقاً، فالأمر يحتاج إلى شىء من التدقيق، فالخضاب إنما كان بدم فاسد ملوث (أصبع مخضب - ملوث - بالدم).

وقد تأتي معارضة الصوت الثانى صريحة ومباشرة. كالتعقيب على زعم «ميخائيل» إملاله كل شىء، برفض قاطع بأن يكون الأمر على هذا النحو (ليس هذا ممكناً، ولا هو يحدث. ولا شىء.. لا شىء)، وكالتعقيب على تأكيده لوجودنا بأنه (لا يمكن أن تكون هنا).

وقد يكون تدخل الصوت الثانى من قبيل التضامن مع وجهة نظر «ميخائيل»، والمشاركة فى تدعيمها وتقويتها، كما يظهر عندما لا يكتفى الصوت الثانى بما يتحدث عنه «ميخائيل» من امتهان بوطء البطون بالأحذية، فيعدد صور المهانة والتنكيل والإذلال بأسلوب من لا يرغب فى التصريح بمزيد من المعاناة وسوء الوضع (دعك من الضرب والخبط والشتيمة المقذعة بالأم والأب والعرض؟ - نموذج٥)؛ كما يحدث عند التصديق على قول سابق (لكنها لم تبع جسمها ... هذا قالب معطى من معطيات الكلام. وهذا صحيح./ إن طغيان هذا الحب هو أيضاً أن أفقد نفسى، أن أجده فى نفس الوقت وبنفس الفعل، هذا قالب آخر- نموذج١. كل شىء ملتبس فى هذا الحب، صحيح،/ أجد كل شىء فيه بدائياً عنيفاً مضطرباً ووحشياً أيضاً هو داخلى جداً، هذا صحيح - نموذج٣)؛ فعبارات (هذا قالب، هذا صحيح، صحيح) يصدق بها الصوت الثانى على قول «ميخائيل» ويوافقه الرأى.

ويمثل التلفت إلى كلمة الغير مصدراً مهماً لبروز الصوت الثانى/ الأجنبى داخل الخطاب المقول. وأولى مظاهره وأبسطها التوجه الحوارى إلى الذات، وإلى «رامة». إذ يستتبع هذا التوجه أن يتخذ من كل منهما «آخر» يخاطبه «ميخائيل»، ويجيب عن كلمته التى يضمرها الخطاب.

فالآخر يشارك فى الخطاب بكلمته المضمرة دون أن يكون متحدثاً. يظهر هذا فى دفع «ميخائيل» بعض الأقوال، مستخدماً - فى أكثر المواضع - أسلوب النفى، والاعتراض، بالإضافة إلى التنقيط: (وأيضاً القوالب الجاهزة المألوفة المطروحة فى السوق، كل ما تقول/ لا أحاسبك، وليس فى استطاعتى - لك مطلق الحرية، وليس هذا منحة منى، أو هبة./ أريد أن أغور بيدى العاريتين فى عمق أحشائك الداخلية ... لا تقولى هذه سادية./ لا تقولى لى مجرد رغبة فى التملك، بل أنا أريد الحرية - نموذج١. فى هذه العلاقة حزن ضرورى، هو الوجه الآخر للبهجة ... ليس هنا ماسوشية ولا انصياع لآلام طفولية قديمة - نموذج٢. هناك، سوف تقول لى، واقع المجابهة، والمعرفة، والعمل الإيجابى السليم ... نعم، هذا هناك، سوف أقول لها./ أعرف أنك تمقتين هذا النوع من الكلام، وهذا النوع من الحس - نموذج٣. لما أنت ناوى تغيب على طول، قال فى سره: لا، لا، ها هى ذى تقول ...

لا، لا يمكن. هذا لا يحدث الآن. لن يحدث - نموذج٦)؛ في هذه المواضع يرى «ميخائيل» فيما تقوله ذاته محض قوالب جاهزة مألوفة دون نقل هذا القول أو حكايته. **وهو - أيضاً - يدفع عن نفسه ما يمكن أن يقال** - من قبل «رامة» أو أي شخص آخر غير محدد أو محدد كالمطرب «محمد عبدالوهاب» - من أن عدم محاسبته لـ «رامة» منحة منه أو هبة، أو أن رغبته في الغوص في أعماقها بيديه العاريتين تعد من قبيل السادية، أو أن فيما يطلبه من حرية معها يعني مجرد رغبة منه في تملكها أو أن إيمانه بتلازم الحزن والبهجة بشكل حتمي وضروري يعد «ماسوشية» Masochism (أي التلذذ بالمعاناة والألم)، أو نتاجاً لآلام مكبوتة قديمة منذ الطفولة، أو أنه يرغب في الابتعاد والفراق من غير عودة؛ ففي كل هذا ينفي «ميخائيل» ما يقوله الآخر أو يتوهمه فيه، فيتزايد اللجوء إلى أدوات النفي، ويتكرر (لا أحاسبك، ليس في استطاعتي، ليس هذا منحة، لا تقولي، لا تقولي لي ليس هنا ماسوشية، ولا انصياع لآلام طفولية، لا، لا ...لا ، لا يمكن ... لا يحدث الآن، لن يحدث).

وقد يلتفت «ميخائيل» إلى ما يمكن أن يقال في المستقبل على لسان «رامة» (سوف تقول لي)، أو على لسانه هو (سوف أقول لها). وقد يلتفت إلى ما استقر في وعي «رامة»، وعرفه - بالتالي - من الحديث إليها (أعرف أنك تمقتين هذا النوع من الكلام ...).

وقد يرد الصوت الغيري أو الأجنبي بنصه، في ثنايا الخطاب المقول، موسوماً بعلامات خطية، كالتنصيص (نموذج ٥، ٧)، أو التنصيص والنقطتين (نموذج٧)، وغير موسوم بأية علامات خطية، وإن تمتع القول الأجنبي بالتميز والشهرة، مع احتفاظ السياق بإشارة مرجعية تحيل إليه وتبرزه كصوت غيري (نموذج٦). وتنتمي هذه الأقوال الأجنبية إلى أجناس تعبيرية مختلفة، كالشعر العربي القديم (نموذج٥)، والغناء العربي (نموذج٦)، والنص النثري الغنوصي (نموذج٧).

ما يحدث داخل هذه الخطابات هو استنساخ لمجموعة من الأقوال الأجنبية الصريحة منقولة بطريقة أو أخرى. وهذه الأقوال وإن كانت تحظى بتميز ظاهري، وبلغة خاصة، وببنية ثابتة محددة مما يوحي باستقلال أو اكتمال أو انغلاق تركيبي وبنيوي ولغوي يحول دون أسلبته وتشخيصه الأدبي، مقترناً - بعض الشيء - مما يسمى بـ «الكلام الآمر» أو المتسلط (١٠٧)، الذي لا يسمح بأن تلحقه أية تعديلات، أو بأن يتمثله المتكلم بحرية مستعملاً كلماته هو؛ هذه الأقوال الأجنبية وإن كانت تحظى باستقلال وتميز، فهي لا تمثل - في الغالب - مجرد استشهاد أو نقل يحفظ لها

استقلالها ويفقدها - بدرجة أو بأخرى - التحامها بسياق الرواية، ولكنها كثيراً ما تظهر محاطة بتحرشات تحدث نوعاً من التوتر، أو التفاعل، أو الحوار المتبادل، أو الإضاءة المتبادلة، مما ينفى عن الخطاب أحادية الصوت وتعبيريته المباشرة والذاتية، ويجعله حاملاً لأصداء صوتية متعددة.

فالاستشهاد بعبارة (هذا بنان قد خضبناه بدم العشاق - نموذج٥) المأخوذة - بشىء من التعديل - من شعر «ابن الرومى» (ت. ٢٨٣هـ)، دون التصريح بالمتكلم الأصلى للقول:

لا تَـــرُمْ وصــــلَنا فهـــذا بنـــانٌ

قـد خَضَـبناه مـن دم العشـاق[١٠٨]

هذا الاستشهاد يقتحم السياق، ويندمج به، ليحدث بينهما نوع من الحوار المتبادل. فسعى «ميخائيل» إلى عالم جديد، نقى، صاف، وسط الظلمة والصخب والتردى - يبدو موقفاً غريباً غير مفهوم، وتمسكاً بوهم أو بمستحيل. وتؤدى تساؤلات «ميخائيل» الحائرة به إلى الاعتراف بعجزه عن مواجهة هذا التناقض، ومن ثم فهو يدين نفسه؛ يده مخضبة بدم ملوث (هأنذا أشير بأصبع مخضب - ملوث - بالدم الطرى).

يستخدم «ميخائيل» كلمة (أصبع) لتتوافق مع (بنان) فى القول المنقول، ويعدل فى قول «ابن الرومى» بتغيير (من دم العشاق) بـ(بدم العشاق) - المساوية لها تركيبياً، وإن كان هذا التغيير يحدث كسراً فى الوزن الشعرى (بحر الخفيف = فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، فيطمس - بالتالى - مع ما يتعرض له البيت الشعرى من حذف - شعرية القول المنقول؛ وما هذا التعديل إلا ليتوافق القول المنقول مع كلام «ميخائيل» (مخضب بالدم)، غير أن القول المنقول يمنح كلام «ميخائيل» معنى جديداً ينحرف بدلالته. فالدم الطرى الذى يخضب أصبع «ميخائيل» لا يستبعد أن يكون دم عشق كذلك الذى أخبر عنه القول المنقول، وأن يكون «ميخائيل» فى حلمه بعالم جديد إنما هو عاشق للإنسانية، ولكن «ميخائيل» يرى فى العشق إثماً، وكأن دم العشاق ليس فداء كافياً، ومن ثم فهو يعارض القول المنقول (بدم العشاق) بـ(بدم الآثمين)؛ ليقيم نوعاً من التوازى بين الرؤيتين، نوعاً من التكافؤ والندية بين رؤية «ميخائيل» ورؤية الآخر (أى «ابن الرومى») فى القول المنقول المستشهد به.

وهو ما يتحقق أيضاً بمعارضة «ميخائيل» للقول المنقول (فقد جعلتْ نفسى على النأى تنطوى، وعينى على فقد الحبيب تنام - نموذج٥) الذى هو بيت شعرى لـ«عبدالصمد بن المعذل»

(ت ٢٤٠هـ)[١٠٩]، دون تصريح بذلك. فغياب الحبيب - كما يعلن القول المنقول - يعد نهاية للعلاقة تمنح المحب ارتياحاً وهدوءاً، أى أن الغياب يعنى العدم أو الموت؛ لهذا من الطبيعى أن تهدأ نفس المحب دون حيرة أو قلق، تنام عينه طمأنينة وراحة؛ لكن «ميخائيل» يرى فى الغياب أو الفقد حضوراً للحبيب لا يقل أثراً عن وجوده، فالفقد - وما يصاحبه من توتر وقلق - صيغة أساسية للوجود، معه يظل المحب حائراً، متردداً، موزع النفس ما بين دوام الفقد والأمل فى زواله، لا يغمض له جفن، فعينه - كما يقول «ميخائيل» - (أبداً، هى فى الحق لا تنام). هنا رؤيتان متعارضتان تماماً (تنام # لا تنام).

وبصيغة النفى القاطع ينقض «ميخائيل» ما تحمله أغنية «عبدالوهاب» - مع تصريح السياق باسمه - (لما أنت ناوى تغيب على طول - نموذج٦). غير أن «ميخائيل»- فى الحقيقة- لا يعارض «عبد الوهاب» فى أغنيته القديمة المتكررة فى حد ذاتها، ولكنه يعارض «رامة» التى تتبنى قول «عبد الوهاب». فالأغنية تنطق بما تريد «رامة» أن تواجه «ميخائيل» به، أى بعزمه على الهجر أو الفراق الدائم والنهائى. تتكرر الأغنية وتعاد، وبإعادتها يعود الحديث من جديد عن الانفصال النهائى حتى ليبدو أنه لا انفصال نهائى متحقق، فى أى وقت، الآن أو فيما بعد (ها هى ذى تقول، وليست هذه أخر مرة ... هذا لا يحدث الآن، لن يحدث). ومن هنا كانت معارضة «ميخائيل» للأغنية - ولـ«رامة» - فليس هناك انقطاع تام من وجهة نظره، هناك انقطاع متصل وتواصل منقطع (لا، لا ... لأنه ليس فى الحياة أبداً وداع حاسم، ولا قطع نهائى، هناك دائماً تداخل بطىء، وامتداد للنهاية ...).

وقد يقوم «ميخائيل» بمعارضة نص مكتوب، فينشئ نصاً جديداً يتجادل مع ما هو مكتوب. يصون للمكتوب صيغته الثابتة، لا ليؤكدها ويتضامن معها، وإنما ليثبت قدرته على الحوار وعلى إعادة كتابة ما قيل سابقاً أو ما كتب سابقاً. إنها - إذن - «كتابة جديدة» للمكتوب، تنحرف به تماماً، وتعارضه، وتسىء إليه فى الوقت الذى تحفظ نصه. فالنص الغنوصى المعروف بـ«رؤيا آدم» والذى يتحدث فيه «آدم» إلى ابنه عن زوال المجد عن قلبه هو وحواء، الذى كانا يعيشانه منذ البدء عند خلقهما، وعند معرفتهما بالرب الأبدى، بما جعلهما على هيئة الملائكة الأبديين، وأعلى منهم. زال عن قلبهما هذا المجد، وتحول فيه الرب إلى ظلام، عندما داخلتهما معرفة أخرى بغير الرب، معرفة

بأنفسهما ("بارحنا المجد الذى كان فى قلوبنا، أنا وأمك حواء، مع أول أنفاس المعرفة التى هبت فى داخلنا، أنا وأمك حواء. وبعد ذلك أصبح الرب ظلاماً فى قلوبنا" - نموذج٧).

وهذا النص الذى يخبر عن حال «آدم» و «حواء» يوازيه نص آخر تال يخبر عن «ميخائيل» و«رامة». ورغم أن الثنائية الأخيرة إحدى التجليات اللانهائية للثنائية الأولى الأم، إلا أنها لا تتورع فى معارضتها صراحة؛ ففى حالة «آدم» و «حواء» كانت المعرفة بالذات سبباً فى زوال المجد والقوة والنور، أما فى حالة «ميخائيل» و «رامة» فالمعرفة بالذات معرفة أولية وأساسية، من صميم المعرفة بالآخر (أى الرب). إنها نوع آخر من المعرفة غير تلك التى حصلها «آدم» و«حواء» ، يصاحبها المجد والقوة والنور فى القلب.

هذه هى المعرفة الحقة، معرفة الآخر من خلال معرفة الذات، لا بدونها، معرفة غير مفارقة للذات (المجد الذى فى جسدنا ونور قلبينا هو المعرفة).

وهذه الأقوال الأجنبية السابقة بانتمائها إلى أجناس تعبيرية متعددة، لكل منها تقاليده الفنية، من شكل أدائى مميز ولغة خاصة: شعرية أو عامية أو دينية؛ هذه الأقوال من شأنها أن تؤدى إلى تنوع سجلات الكلام، وكسر أحادية الصوت أو مونولوجيته، **بإزاحة الملفوظ السردى عن ذات متلفظة وحيدة، تملك وحدها القدرة على الكلام أو التلفظ، وتدعى امتلاكها للحقيقة. كما تؤدى الأقوال إلى إدخال تعددية صوتية تحدث للحكاية - فى الغالب - انقطاعاً وتشتتاً وتشظى، مما يلحق بالحكاية - بوصفها نوعاً سردياً - الكثير من المغايرات التى تسعى (أى الحكاية) من خلالها إلى تشييد علاقة جمالية جديدة مع المتخيل السردى التقليدى، ومع الكتابة الأدبية عموماً.**

٣-الخطاب المباشر الحر

الخطاب المباشر الحر Free Direct Discourse(١١٠) صورة من صور الخطاب المباشر تتحرر تماماً من وساطة السارد، بإلغاء العبارات الممهدة والعلامات الخطية، وإعطاء الشخصية - فى المقابل - **الحرية فى التعبير عن نفسها**: مدركاتها، وأفكارها، وحياتها الداخلية، دون أى تدخل من السارد؛ الأمر الذى جعل البعض يطلقون على الخطاب المباشر الحر - بمعناه الواسع - تسمية «المونولوج الداخلى» Interior Monologue، بوصفه "... تقديماً مباشراً آنياً لأفكار شخصية ما غير منطوق بها دون تدخل السارد ..."(١١١)

ومن نماذج الخطاب المباشر الحر في الثلاثية:

ن ١: «قال لها: تريدين أن تقولى إن كل شئ قد انتهى؟

قالت بحدة: لم ينته شئ. لعله لم يبدأ بعد.

آخر غمرات الشىء الذى بيننا كنفضات الدور الأخير من الحمى، تجئ وتذهب، تغرقنى وتنحسر، ألم تنته بعد؟

لم تكن كل رسالتى هذه لك إلا صرخة وحيد مستوحش. هذا طبيعى ومألوف وعادى. وحيد آخر فى هذا المركب الذى يبحر بلا نهاية غاصة بالمستوحشين المالئين شعاب الأرض ومناكبها. أليس كذلك؟ فى زحمة الناس وضجيج الأسفار وطنين خلاطات الأسمنت وقعقعة حديد التسليح وارتطام الطوب وعواء فرملة سيارات الشحن التى تقف فجأة والصرخات الآمرة من الريس بجلبابه الطويل النظيف وغناء الصعايدة الرتيب الحزين الذى لم ينته بعد لا ينقرض جنسهم العتيق بفانلاتهم القطن المحمرة الطويلة الأكمام وهرابيدهم التى جمد عليها رشاش الأسمنت الرمادى المزرق ومعهم قبيلة جديدة من شباب المدارس يضعون فى سيقانهم أحذية طويلة سوداء من المطاط ويدخنون سجاير أمريكية ويلمع شعرهم بالبريانتين ويصعدون/ السقالات بصدور عارية وشورتات، فى خيلاء وثقة، ويكسبون خمسة جنيهات فى اليوم، وفى وسط الدوامة والغضب والأزيز عندما تدهمنى صرخات جسمك وأنين شهوتك وبكاء عذاباتك كنت أقول لك إننى أريد منك الرد ولم أكن أعنى بالطبع أننى أريد هذه الإجابات المنطقية المعقولة الفكرة التى تحسب حساب الأشياء وتقدر احتمالات المستقبل وتقوم انعكاسات الماضى وتحلل الوضع النفسى والديالكتيك الاجتماعى،كما تفعلين، هذه أيضاً بهجة مفضلة ولكن رثة تفهة المذاق، بوسعى، وقد كان دائماً من دأبى، أن ألعب هذا أيضاً، باستمتاع ملول وشبهة من سخرية، بل كنت أريد أن أجد عندك استجابة لصرخة الوحشة، هذه الوحشة اليومية المبتذلة، إجابة بأننى فى النهاية لست وحيداً كل الوحدة، أن هناك على الأقل من يسمعنى، ويعرف أننى هناك، ولم أجد رداً، ولم يكن منطقياً ولا فى طبائع الأشياء أن أجد رداً، ولم أقبل أبداً هذا المنطق ولا طبائع الأشياء.»

{رامة والتنين ص. ٣١٠، ٣١١}

ن ٢: «قال: دعك من هذه الحكاية. الوعى، القصد، هو المعيار.

قالت: أنت تقول هذا؟ أنت الذى تعاقب على اللاوعى، وتدين أثام القلب نفسها، ولاتعرف عنها تكفيراً، أبداً؟

وكان هذا هو الباب المسدود.

ليس مسدوداً علىّ أنا، ولا علينا كلينا، بل علينا كلنا، نحن المحاصرين بصحرائنا، متشبثين بقشرة أرضنا الناعمة، محتشدين نلتصق ونصطدم ونرتطم ويتعلق أحدنا بالآخر، كالذباب بجدولنا العريض المريض المدجن الداكن الخضرة الأن، فقد سطوته/ وذكورته، يغص بنا ويكاد ينهار الجرف الذى طالما وشيناه بالتعاشيق والمعاشق وشطحنا منه إلى الشط الغربى وأقمنا على حرفه الصروح بينما صخره يميد ويتحلل، أرضه الآن بلا رحمة، نطرد منها الهداهد كما طردنا الإيبيس القديم، نطفئ أفرانها الصغيرة الوديعة لنشترى الخبز الأجنبى الميت، ونتركها للبواشق والقتلة لكى تبؤ بالبوار والمبيدات التى تنتشر بينها الأسلاك والبطاريات ومكنات صناعة النقيق.

يا إيزيس هل جف نهدك يا إيزيس؟ أحقاً نضبت حلمته؟

بل قوتك وخضوبتك وحنانك، لا تغيض.

حطام حجارة الحيف، والبواشق صفيقة المناقير تنقض على الأحلام المذبوحة، واحتكاك محركات المرسيدس والبيجاسوس - فى جرَان وحميم آن - بالحديد والأسفلت المحروق زحام الهموم والهدوم والأطراف المنهوكة بين عواء الأبواق ويصاق السباب المجانى وتدافع الأجرام والأجسام تحت انديباح الجرائد المدماة بجرم قابيل الذى يقصف بالبازوكا والكلاشنيكوف مقابل القناديل العنقودية وحرق النابالم المدفون فى العمق وانطلاق الصواريخ كالبروق المنعقة الثقيلة من منجنيق القلق المشقوق، وعجيج الأوناش والبلدوزرات تقيم الصروح بينما يصطلى على الفحم الشحيح صعايدة أسيوط وسوهاج المحرومون من سوق النخاسة فى ليبيا والكويت، حيتان الانفتاح تتدحرج إلى أفواهها المفتوحة محاصيل الوادى الحزين وحصاد التراث وحضارة المواويل وطحن الجسوم والعقول ضمائر رؤساء التحرير، وفى الحرم الجامعى، محطة فسيحة، وحيطان الحرمات تتحطم، وأجساد النساء والرجال تشرى وتباع فى مسارب الشقق المفروشة ذات ريع/ المليون. ووطء الحصون الأحشاء وسحق حرزها الحريز لتحسين نسل كمبيوتر الصناعات والمخابرات الحاذق

الحصيف، واستثمار تروس الربوت كاستقلال حدقة قلب الإنسان سواء بسواء فى سعار السماسرة وفحش الوسطاء والكومبرادور. ليس نوستاليجا لمصر وهمية بل استحياء للبذرة المخصبة أصل الأشياء لقد سقط ست غريم أوزوريس، ألم يسقط؟ وصعد مارجرجس إلى صهوة حصانه وانحسرت مجازر البيزنطيين واستحصد إيمان الرهبان الأرثوذكس القديم فى صحراء سقيط وانقصم الجباة الأمويون والعباسيون، أعمدة ابن طولون السابقة الوثيقة قائمة، وبروج المماليك. وانجاب جدب العثمانيين. شهداء دقلديانوس باسم المسيح وتحت شارة الصليب فى صلصلة النواقيس، والتجريس بتحميلهم شعاراً بوزن خمسة أرطال وتوجيه وجوههم صوب كفل البغال والحمير وهم فى المسوح السوداء والعمم السوداء. ونصوع الجدل السفسطى وشرح الشروح، والحفاظ على الكنوز عند الشافعى والقلقشندى وابن منظور على العرصات المطهرة المفروشة بالحصين، أمجادك، يا إيزيس، تستعصى على الإحصاء الدم المسفوح من أجل التنوير والتحديث على السهول والسهوب.../... لكنك يا إيزيس، كما كنت فى القديم، صارمة وحنون، تدوسين العقارب بقدميك الطاهرتين العاريتين وابنك زوجك أبوك حور محلق بجناحيه عليك إلى أبد الأبدين».

{الزمن الآخر ص. ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١ }

ن٣: «حضرة والدى المحترم الخواجا قلدس

وصلنى جواب حضرتكم فى الوقت الذى كنا فيه نذكركم والغريب أننا معكم دائماً وإن لم بالجسم فنحن معكم بالروح والقلب.

نعم مضت مدة ولم نكتب لكم لأن البنات كانوا راميين الحصبة والآن الحمد لله.

مادمت أنت موجود يا والدى فأنا مبسوطة بصرف النظر عن الماديات لأن وجودك على الدنيا أمامى هو كل شئ ويسوع يحميك.

/سلامى لإخوتى وأخواتى الأعزاء ولعل ميخائيل أفندى أخذ شهادة الثقافة العامة لكى نطمئن عليه الله يطمئنا عليكم.

الزرابى فيوم ١٩٤١/١١/٢٤ — من عند كريمتكم عزيزة قلدس

فى العتمة جسدها رمال حريرية ناعمة حول جسمى تنفلت من يدى تغمرنى وأغوص فيها وقطرات الدم تسقط من كفى بطيئة لا ألم فيها.

من داخل العتمة المنيرة بالكتابات السرية أقاوم شيئا يشدنى إليك ... »

{الزمن الآخر ص. ١٤٠، ١٤١}

ن٤ : « صحيح، وطنى بعيد، وليلى لا ينتهى، والحيرة تحاصرنى، هكذا، من غير مناسبة.

تعبت عيناى من التحديق فى السموات الخاوية، متى أغمضهما على نهديك؟

لماذا أنكر طوفان النعمة الذى غمرنى، لماذا أنكره ؟

ألم يقل ذو النون - بلدياتى الأخميمى بالمناسبة : "أعرف الناس بمحبوبه أشدهم تحيراً فيه"

وقال أيضاً : "إذا صح اليقين فى القلب صح الخوف فيه"

هل يقين العطش إنما يتأتى من يأس التحقق، ونفاذ الصبر على الألم، ونفض اليد من الطلب المستحيل، والتوجس من قصور الحوْل وسقوط المنة ؟

يقين ليس نهائياً، بالطبع، موضوع للسؤال، ككل شئ آخر.

لو كان نهائياً لما كانت ثم حاجة لابتعاث الحديث عنه أصلاً، لأن ضربته النهائية لا شفاء منها ولا راد لها.

اليقين مشكوك فيه، مضروب بالعطب.

"أحب الشمس تدق الباب، أحب الدنيا مرسومة لكل اثنين من الأحباب" ها ها ها ..!».

{يقين العطش ص. ٣٠١ }

ن٥: «قالت (هل أنسى قط ما قالت ؟) : "أحبك أكثر مما سوف تعرف أبداً" لماذا أريد أن أضع يدى على آثار طعنة الرمح، أن أطلب شراباً من خل ومر مع النبيذ الناعم الرقراق ؟ لماذا ؟ امتهان الجسد؟

تمر الحقب والدهور ومازال الجسد فى العنفوان ، كأنه هو محط الكرامة ومعقد عزة الروح.

الخوزقة والتشبيح والتصليب ورشق الرأس على الرمح وتعليق الأوصال وشنق المتمردين على البوابات عريضة الأحجار ورمى أجسام النسوان ليس عليها إلا اللباس الملوث بالدماء والإفرازات لتنقرها البواشق والحدأ إحراق الساحرات والزنادقة على الخشب المسجور بالنيران تصعد لتلعق الأطراف وتعمى العيون بالدخان والبخور بينما الصلوات والقداديس تتلى كفارة واسترضاء للرب المنتقم الجبار قطع الرأس بالفأس أو الساطور أو السيف الحاد وتدحرجه من على النطع مع التهليل والتكبير فسق الآباء بالبنات وبالأولاد أمام المرأة

المهدودة الحيل فى عشش الصفيح والكرتون التفريق بحكم المحكمة بين جسدى الزوج والزوجة مازالت الأجساد تطوى وتجوع ويقذف بها من أرض إلى أرض الهوتو والتوتسى والصرب وأهل البوسنة والشيشان الذين يرفضون الانضواء تحت جسد روسيا الأم المقدسة غازات "أوشفالد" وقبور الأسرى المصريين يحفرونها بأيديهم ليسقطوا فيها بالرشاشات والدبابات تحت نجمة داود مقاتل الأقباط والمسلمين معاً، مصريين جميعاً أولاد مصريين فى حقول صنبو ومدارس ديروط الشريف.

الجسد الملتبس المهين الطعين مازال وضيئاً شامخاً مع غموض أوصاله/

ركام التاريخ نصب الراهن القائم أمارات على الآتى الذى كم أريد ألا يقوم أنقاض الحياة الآن تتحول إلى حطام التاريخ.

هل يمتهن الجسد وحده؟ أم أن الامتهان يضرب عمق الروح؟

هل فقدنا أثمن ما عندنا؟ هل فقدنا جسده الذى كان رؤيا؟ هل فقدنا جسد أبوللو أم يسوع أم الحسين؟

هل تريدين تغيير العالم، مازلت، رامة ؟ أم انتزعت نفسك من قبضة أيدى الحلم العظيم الكسير ؟ مازالت أطراف الحلم تنوش جسدى، أعرف أننى لن أغير العالم، لا أسلم بمعرفتى أجد نفسى يحاصرنى الحلم.

الجسم يتذكر، الذراعان تتذكران، الشفتان تتذكران. حس الذاكرة أقوى. أى أفق هائل الانفساح فقدناه الاندفاع نحو تغيير العالم تغيير الوطن تغيير الجسد؟

ينهار الحلم الذى شاه واندحر، وتنطفئ النجوم.

لكن الحلم لا يموت». {يقين العطش ص. ٢١٧، ٢١٨}

ن٦: «مازال القناع الأبنوسى الأسود يحدق إلىّ، أم أننى الذى أحدق فيه، لا يحول عنه بصرى؟ حتى لو كان قد ضاع، أو سقط، أحسه ثقيلاً على وجهى، لا أستطيع أن أنفضه عنى، كأنما قد تحجر ملتصقاً بجلدى وعظام وجهى، ليس ثم فرجة ولو هينة بمقدار شعرة بينى وبينه قناع صامت عاقل قانونه الزمت المزعوم أنه حكمة، قناع محبط وراض بالحبوط.لا.

الأظافر المثلومة لا تنى تخمش القناع، تشقق فيه شروخاً، تسقط منه فتاتاً، تغور فى خشبه الأسود وتتكسر إذ تترك فيه حفراً وخروماً وثغرات، لكنه لا ينصدع، لا ينشق، لا يسقط، وما تنى المخالب المتلوية المقصوفة السنان تخدشه، لا تكف./

اختلطت علىّ الوقائع.

فهل كان لدى مثل هذا القناع أصلاً؟» {يقين العطش ص. ٢٦٨، ٢٦٩}

ن٧: فاضت بى فيافى الفقدان فريسة الفرقة كم أفتقد دفء إلفك ها قد أفرغ فؤادى أفوت من نفى إلى نفى فى الفراش كانت فهود فرائصك تفترسنى Farouches لهفى إلى معرفة خفاياك صفقة فاوستية أم فرض لا مفر منه؟ انفصامك عنى أفنانى عزيف عواصف الفجيعة فريضة فرقانى سفاسف الفواصل بيننا تفوق أفهامى أطرافك الفينانة تحف بى فيالق لا وقفة أمامها عرفت ترف الفراديس فى أفوافك ترشفت أفاويق فمك المفتوح يتلقف تدفقى الدفين ما شفائى من Fardeau فادح... ». {يقين العطش ص. ٢٢٦}

تقدم هذه النماذج - على تعددها - الصورة الوحيدة الممكنة للخطاب المباشر الحر، حيث تختفى العبارات الممهدة والعلامات الخطية، وما يظهر بها من هذه العبارات والعلامات (قال لها: .../ قالت بحدة: ... - نموذج١. قال: ... / قالت: ... - نموذج٢) - إنما يقع خارج حدود المقطع أو المقاطع الخاصة بالخطاب المباشر الحر؛ ليتضح أن هذا الخطاب المصاغ من قبل الشخصية (بالتحديد «ميخائيل» فقط) بضمير المتكلم - ليس من قبيل حوار «ميخائيل» مع «رامة»، حتى وإن توجه إليها بالخطاب باستخدام ضمير المخاطب (نموذج١، ٤، ٥)، فالحوار ينتهى عند منطوق «رامة» (قالت: ...)، ليظهر «ميخائيل» بعده متحدثاً بصوته (بضمير المتكلم)، دون أية إشارات (عبارات ممهدة أو علامات خطية) تدعو إلى الاعتقاد بأن كلام «ميخائيل» امتداد للحوار بمعناه الدقيق (أى Dialogue)؛ وهنا لا يقنع السارد بدور الوساطة السردية (كناقل للحوار)، فيتخلى عن إيهامه بالانفصال عن الشخصية، ليفصح عن تماهيهما، أى تنمحى الثنائية الصوتية، صوت السارد وصوت الشخصية (فى الحوار، وفى الخطاب المنقول)، لتغدو صوتاً واحداً فى الخطاب المباشر الحر.

على أن ما يوجد بداخل هذه النماذج من خطابات منقولة موسومة بعلامات التنصيص (أقوال «ذى النون»، إحدى الأغنيات «أحب الشمس.. » - نموذج٤. قول لـ«رامة» [قالت (هل أنسى قط ما قالت؟): «أحبك أكثر... »] - نموذج٥)؛ فهذه الخطابات المنقولة إنما تأتى بها الشخصية

(أى «ميخائيل») فى سياق حديثها عندما تضطلع مباشرة بالوظيفة السردية خلال الخطاب المباشر الحر.

ومع ما يتضمنه نموذج (٣) (فى جزء منه) من ميتا سرد مكتوب متخذاً شكل رسالة شخصية (فى محتواها وشكلها التعبيرى، وبخاصة افتتاحيتها وتذييلها) تبعث بها أخت «ميخائيل» إلى والديهما، مما يمكن أن يحمل على أنه خطاب منقول - إلا أنه يفتقد تلك العبارات والعلامات المحددة للخطاب المنقول، والتى تبرز حضور السارد وتوليه عملية النقل؛ معنى هذا أن هذه الرسالة إنما تنقلها الشخصية - السارد، حيث لا يمكن ان تنقل (أى الرسالة) نفسها بنفسها، ومن هنا كان التعامل معها على أنه جزء من الخطاب المباشر الحر (للشخصية).

فى نماذج/ مقاطع الخطاب المباشر الحر تقوم الذات - **في غيبة أية وساطة سردية - بعملية تأويل لذاتها، بنوع من «المكاشفة»، متخلية عن حيلتها (الأثيرة) في التخفى وراء مقام السارد** متأملة حياتها الداخلية من مشاعر وأفكار وأحلام وذكريات، مسارها وتاريخها، وضعيتها فى العالم ومع الآخرين.

إن الذات - هنا - إذ تكف عن حذرها وتسربلها بقناع السارد، فتتحدث بصوتها، أى بضمير المتكلم - فهى تكشف عن نفسها بحرية وجرأة، خاصة أن حديثها (هو خطاب مباشر حر) يكون غير منطوق. إنها - بذلك - تنشد التعرف على «حقيقت- » -ها الجوهرية، ولا يعنى هذا انغلاقاً من الذات على نفسها، أو تطابقاً وتماثلاً معها، ذلك أن الحديث عن الذات يجعلها أخرى، فالضمير "... «أنا» يطرح شخصاً آخر..."(١١٢)، **والعلاقة مع هذا الآخر الذى يقبع بداخل الذات هو ما يشكل هويتها وحقيقتها.**

وهنا لا تتعلق الهوية بعلاقة تماثل مع ضمير المتكلم (أنا)، بل الأمر يحتاج - وفقاً لما يسمى «معاقبة الضمير» Contrepart - "... إلى علاقتين، أقصد أنه يجب أن نتصور شخصاً منفصلاً عن جسمه الخاص ..."(١١٣)

تكشف نماذج الخطاب المباشر الحر عن زيف ما تصطنعه الذات/الشخصية من تلاعب وتقنع وتخف وراء مقام السارد في غير هذا النوع من الخطاب، إذ لم تكن الذات في نماذج الخطاب المقول - على الأخص - أقل جرأة ومصارحة مما هى عليه الآن، ولم يعن غياب توسط السارد مزيداً من



الإفصاح والمجاهرة بشكل ملحوظ، فلا تزال الذات تواصل تكشفها لنفسها وللآخر، بما يتضمنه فعلها هذا من تردد ومساءلة ونفى واستهجان وسخرية.

فـ « ميخائيل» يبوح بما يستشعره من وحشة وغربة ووحدة، يظل يصرخ وحيداً طالباً العون والخلاص دون أن يسمعه أو ينقذه أحد (لم تكن كل رسالتى هذه إلا صرخة وحيد مستوحش ... كنت أريد أن أجد عندك استجابة لصرخة الوحشة، هذه الوحشة اليومية المبتذلة، إجابة بأننى فى النهاية لست وحيداً كل الوحدة، أن هناك على الأقل من يسمعنى، ويعرف أننى هناك، ولم أجد رداً - نموذج١. صحيح، وطنى بعيد، وليلى لا ينتهى ... تعبت عيناى من التحديق فى السموات الخاوية - نموذج٤. فاضت بى فيافى الفقدان فريسة الفرقة كم أفتقد دفء إلفك ها قد أفرغ فؤادى أفوت من نفى إلى نفى فى الفراش ... انفصامك عنى أفنانى - نموذج ٧).

إنه يرى الفقد والمعاناة صيغة حتمية للعالم أو للوجود الإنسانى، مركوزة فى أصل الأشياء وطبيعتها، ومن ثم لا معنى للأمل أو للحلم فى التعبير، حتى فى أتم اللحظات تحققاً يظل الفقدان قائماً رغماً عنه، ويتبدد الحلم، فتنتابه الحيرة والقلق والتردد بين الفقد والأمل، بين الحلم وضياع الحلم (آخر غمرات الشىء الذى بيننا كنفضات الدور الأخير من الحمى تجىء وتذهب، تغرقنى وتنحسر ... ولم أجد رداً، ولم يكن منطقياً ولا فى طبائع الأشياء أن أجد رداً. - نموذج١.

فى العتمة جسدها رمال حريرية ناعمة حول جسمى تنفلت من يدى تغمرنى وأغوص فيها وقطرات الدم تسقط من كفى بطيئة لا ألم فيها - نموذج٣. الحيرة تحاصرنى هكذا، من غير مناسبة - نموذج٤. مازالت أطراف الحلم تنوش جسدى، أعرف أننى لن أغير العالم ... ينهار الحلم الذى شاه واندحر، وتنطفئ النجوم. - نموذج٥. أحسه ثقيلاً على وجهى، لا أستطيع أن أنفضه عنى، كأنما قد تحجر ملتصقاً بجلدى وعظام وجهى، ليس ثم فرجة ولو هينة بمقدار شعرة بينى وبينه ... قناع محبط وراض بالحبوط ... الأظافر المثلومة لاتنى تخمش القناع، تشقق فيه شروخاً، تسقط منه فتاتاً ... تترك فيه حفراً وخروماً وثغرات، لكنه لا ينصدع، لا ينشق، لا يسقط. وما تنى المخالب المتلوية المقصوفة السنان تخدشه، لا تكف. - نموذج٦. كانت فهود فرائصك تفترسنى ... عزيف عواصف الفجيعة فريضة فرقانى. - نموذج٧). لا يرضى «ميخائيل» بالمتحقق، بالواقعى، ولا يسلم بحركة التاريخ والزمن، ومن ثم فهو لا يقنع بالتفسيرات العقلية والواقعية، بل يسخر منها، أو يسخر من نفسه وهى تتشدق بها. إنه يرفض النسبى، ويتعلق بالمطلق. يظل دائماً يحلم بما لا يتحقق (لم أكن

أعنى بالطبع أننى أريد هذه الإجابات المنطقية المعقولة الفكرة التى تحسب حساب الأشياء وتقدر احتمالات المستقبل وتقوم انعكاسات الماضى وتحلل الوضع النفسى والديالكتيك الاجتماعى ... هذه أيضاً بهجة مفضلة، ولكن رثة تفهة المذاق، بوسعى، وقد كان دائماً من دأبى، أن ألعب هذا أيضاً، باستمتاع ملول وشبهة من سخرية ... لم أقبل أبداً هذا المنطق ولا طبائع الأشياء. - نموذج١. أجد نفسى يحاصرنى الحلم ... لكن الحلم لا يموت. - نموذج٥).

إن «ميخائيل» يرفض الواقعى، المنطقى، التاريخى، يحلم بالمستحيل، بما لم يتحقق بعد، وبما لن يتحقق. إن المتاح والمدرك والمعلوم معنى ناقص للوجود، ومن ثم لا يركن إليه «ميخائيل»، ويكتفى به، ويسلم له. أما الوجود الحقيقى فلا حدود له، لا حدود لمعرفته ولا نهاية لها؛ فالوجود "... واقع حرية، واحتمال، وتعدد، لا واقع وثوقية نهائية"(١١٤).

ظل الوجود- دائماً- موضع جهل وتحير ومساءلة وشك، والقول بمعرفته وتحديده يعنى انتقاصه، بل نفيه، فـ"... التحديد نفى..."(١١٥).

لا وصول - إذن - إلى يقين نهائى (يقين ليس نهائياً، بالطبع، موضوع للسؤال، ككل شىء آخر لو كان نهائياً لما كانت ثم حاجة لا بتعاث الحديث عنه أصلاً، لأن ضريبته النهائية لا شفاء منها ولا راد لها. اليقين مشكوك فيه، مضروب بالعطب. - نموذج٤).

فما يحدث ليس يقين معرفة وإحاطة وتحديد، ولكنه يقين بالنقص والفقد واليأس والألم، يقين بدوام الفقدان والعوز، يقين دائم بـ«العطش» أبداً (هل يقين العطش إنما يأتى من يأس التحقق، ونفاذ الصبر على الألم، ونفض اليد من الطلب المستحيل، والتوجس من قصور الحول وسقوط المنة؟ - نموذج٤). هذا المعنى (أى يقين العطش) أو «الحال» هو مضمون قول «أبى القاسم الجنيد» (ت ٢٩٨هـ) الذى صدرت به رواية «يقين العطش»:

«قد مشى رجال باليقين على الماء

أما من مات على العطش

فهو أفضل منهم يقيناً

أبو القاسم الجنيد».

{يقين العطش ص.٧}(١١٦)

بـل **اتخـذ هـو نفسـه عنوانـاً للروايـة**، ممـا يكشـف عـن هويـة النص الروائى، وطبيعة علاقته المقترحة مع العالم، حيث يشكل المتخيل (الفانتـازى)، ونفى الواقعى، والغموض، والحيرة، والتساؤل - من خلال مجازية العنوان وتجريديته - أساساً لتكوين النص وتلقيه، بما أن العنوان هو "... «علامة تواصلية .. وعلامة ثقافية تنجز قصد التواصل مع العالم» ..." (١١٧).

فـالتوازن بـين العنـوان والـنص، المتحقـق مـن خـلال جدليـة دائمـة - إنمـا يسـعى إلى تأسيس علاقـة مـا بالعـالم وفـق قصدية مراوغة مخايلة، وهى علاقة تفتقد المعرفـة والتحديـد، يسكنها اليقين بالفقد والاستلاب، تسكنها الحيرة والتردد والتساؤل؛ **من هنا كانت التسـاؤلات الدائمة** الظهور فى هـذه النمـاذج - وفـى غيرهـا - على امتـداد الروايـات جميعهـا، ومـن هنـا - أيضـاً - **كـان نفـى الواقـع، بانتقاده واستهجانه، وبالاقتصار على الذات في رؤيته وإدراكه ونقله.**

فالتساؤلات تتواصل دون أن تجد جوابـاً أو تبحـث عنـه. الجـواب يعنـى تحديداً، يعنى وقوفاً على «حقيقـة» مـا، هـو أيضـاً "... استجابة وإنصـات وتحـاور ..." (١١٨)؛ هـذا مـا تفتقـر إليـه الـذات وتفتقده، **إذ تنحصر داخـل رؤيـة ذاتيـة أو شخصـية تعـانى اللـبس والغمـوض** (يـا إيـزيس هل جـف نهدك يا إيزيس؟ أحقا نضبت حلمته؟ - نموذج٢. تعبت عينـاى مـن التحديق فى السموات الخاوية متى أغمضها على نهديك؟ لماذا أنكر طوفـان النعمـة الذى غمرنى لماذا أنكره؟ هل يقين العطش إنما يأتى من يأس التحقق...؟ - نموذج٤. لماذا أريد أن أضع يدى على آثـار طعنـة الرمح، أن أطلب شراباً مـن خـل ومـر مـع النبيـذ الرقـراق؟ لمـاذا؟ امتهـان الجسد؟ هـل يمـتهن الجسد وحـده؟ أم أن الامتهـان يضرب عمـق الـروح؟ هل فقدنا أثمن مـا عندنا؟ هل فقدنا جسدنا الـذى كـان رؤيـا؟ هل فقدنا جسد أبوللـو أم يسـوع أم الحسـين؟ هل تريـدين تغـيير العـالم، مازلـت، رامـة؟ أم انتزعـت نفسـك مـن قبضـة الحلم العظيم الكسير؟ أى أفق هائل الانفساح فقدناه ...؟ - نموذج٥. مـا زال القنـاع الأبنوسـى الأسود يحـدق إلىّ، أم أنننى الـذى أحـدق فيـه، لا يحـول عنـه بصـرى؟ هل كـان لـدى مثـل هـذا القنـاع أصلاً؟ - نموذج٦. لهفـى إلى معرفـة خفايـاك صـفقة فاوسـتية أم فـرض لا مفـر منـه؟ - نمـوذج٧). مثـل هـذه التسـاؤلات سـواء المعنيـة بـالتصـور أم بالتصديق، أو بتعـبير أدق: سـواء تلـك التـى تظهـر فيهـا بـؤرة الجديـد، عنـدما يستفهم عـن المعلومـة التـى يجهلـها المتكلم (أسمـاء الاسـتفهام: مـن ، متـى، مـا ... أو : هل)، أم تلك التى تظهر فيها بؤرة المقابلة، عندما يستفهم عـن المعلومة التـى يتردد المتكلم فـى ورودها (حرف الاستفهام): الهمزة(١١٩)، وهنـا يتضح أن التعبير: هل ...أم...؟ الموجود فى عدد غير

قليل من التساؤلات - وإن شكل «لحناً»، فهو إنما يساير نزوع اللغة العربية - حسب مبدأ الاقتصاد - إلى تقليص أدوات الاستفهام والاستغناء عنها بندرة استعمال الهمزة - المناسبة للتعبير: ... أم ...؟ - والاستعاضة عنها بهل؟ أو بالتنغيم كما في: صفقة فاوستية أم فرض لا مفر منه؟)؛

مثل هذه التساؤلات التى تطرح جهلاً بالحقيقة أو تردداً وتشتتاً في أمرها- لا يجاب عنها، وإن كان ما يتبعها من أقوال يحمل سعياً نحو تقرير حقيقة ما دون أن تكون رداً مباشراً على التساؤل، مما يعنى أن الحقيقة ليست نتاج حوار عبر السؤال والجواب، ولكنها نتاج حوار متقطع (الاستفهام غير المجاب عنه) من قبل الذات وحدها.

فالتساؤل عن جفاف نهد «إيزيس» ونضوبه يتبع بتأكيد خصوبتها وقوتها من غير أن يكون جواباً: (هل جف نهدك..؟ أحقاً نضبت..؟ ← ، بل قوتك وخصوبتك وحنانك لا تغيض)، والتساؤل عن سبب نكران النعمة التى غمرته (أى «ميخائيل») يجد رداً غير مباشر فيما تلاه من قول لـ«ذى النون» من أن الحيرة والإنكار تمام المعرفة (لماذا أنكر طوفان النعمة...؟ ← ألم يقل ذو النون ... «أعرف الناس بمحبوبه أشدهم تحيراً فيه»)، والتساؤل عن حقيقة امتهان الجسد وسبب ذلك - يتبعه التأكيد بفتوة الجسد وعنفوانه (لماذا أريد أن أضع يدى على آثار طعنة الرمح ...؟ لماذا؟ امتهان الجسد؟ هل يمتهن الجسد وحده؟ هل فقدنا جسدنا ...؟ ← تمر الحقب والدهور وما زال الجسد فى العنفوان).

ويتعرض الواقعى واليومى والتاريخى للنفى داخل الخطاب المباشر الحر، إذ يتحول إلى مجموعة إدراكات ذاتية مباشرة تحمل - في كثير من الأحيان - انتقاداً حاداً وموجعاً وساخراً، وذلك في مقابل تعلق محموم بروح مقدس تظهر تجلياته في الرموز الأسطورية والدينية. فالواقع يختزل إلى إشارات تجرى على لسان الذات/ الشخصية. إنها تتحدث عن واقعها العملى المتمثل فى عمليات الترميم والبناء (نموذج١)، بما يضم من شخصيات (الريس، العمال من صعايدة وشباب المدارس) وبما ترتديه تلك الشخصيات من ملابس (جلباب الريس، فانلات الصعايدة وهرأبيدهم، أحذية شباب المدارس وشورتاتهم)، وما يصدر عنها من أفعال (كصرخات الريس الآمرة، غناء الصعايدة تدخين الشباب ودهان شعرهم وصعودهم السقالات وحصولهم على أجر يومى)، وبما يضم أيضاً هذا العمل من مواد ومعدات (خلاطات الأسمنت، حديد التسليح، الطوب، سيارات الشحن) وما يصاحب العمل من حركات وأصوات (صرخات الريس الآمرة، غناء الصعايدة، طنين

الخلاطات، قعقعة الحديد، ارتطام الطوب، عواء فرملة السيارات). وهنا تبدو الذات شديدة الحرص على الإيهام بحقيقة هذا الواقع أو بواقعيته، وذلك من خلال تقديم الأوصاف الدقيقة الكثيرة باستخدام الصفات: (الصرخات/ الآمرة/، جلبابه/ الطويل/ النظيف/، غناء الصعايدة/ الرتيب/ الحزين/ الذى../، جنسهم/ العتيق/، فانلاتهم/ القطن/ المحمرة/ الطويلة الأكمام، هرابيدهم/ التى .../، رشاش الأسمنت/ الرمادى/ المزرق/، قبيلة/ جديدة من شباب .../، أحذية/ طويلة/ سوداء/ من المطاط/،سجاير/ أمريكية/، صدور/ عارية/)، وباستخدام ألفاظ مستحدثة (خلاطات الأسمنت، حديد التسليح، سيارات الشحن، الريس، فانلات، هرابيد، المطاط، سجاير، البريانتين السقالات، شورتات، جنيهات).

هذا الواقع «العملى» بازدحامه وصخبه لم تجد فيه الذات ملاذاً لها من وحدتها ووحشتها فلم يكن الآخرون سوى مستوحشين مثله (وحيد آخر فى هذا المركب الذى يبحر بلا نهاية غاصة بالمستوحشين المالئين شعاب الأرض ومناكبها). وليس واقع العمل سوى جانب من **الواقع المعيش** (نموذج٢) الذى يتهدده الجدب والخواء والتحلل والتناحر والموت والقتل (نحن المحاصرين بصحرائنا .. محتشدين نلتصق، ونصطدم، ونرتطم ... جدولنا العريض المريض فقد سطوته وذكورته ... يكاد ينهار الجرف الذى طالما وشيناه ... صخره يميد ويتحلل، أرضه الآن بلا رحمة، نطرد منه الهداهد ... نطفئ أفرانها الصغيرة الوديعة لنشترى الخبز الأجنبى الميت ونتركها للبواشق والقتلة لكى تبوء بالبوار والمبيدات التى ... حطام حجارة الحيف، والبواشق صفيقة المناقير تنقض على الأحلام المذبوحة ... زحام الهموم والهدوم والأطراف المنهوكة ... بصاق السباب المجانى وتدافع الأجرام والأجسام تحت اندياح الجرائد المدماة بجرم قابيل)؛ وما ذلك **إلا لأن الواقع المعيش يندفع بقوة نحو القيم المادية الاستهلاكية التى تسود العالم الحديث** (نموذج٢، ٣)، فى سبيل المادة يمتهن الإنسان، روحه وجسده، يظل يلهث وراء مستحدثات العصر المتجددة، بل وراء ما لم يكتشف بعد، مما يفقده الكثير من إنسانيته، وقد يؤدى إلى هلاكه. إنه يشهد استلاباً فى محركات المرسيدس والبيجاسوس التى تلتهمه باحتكاكها بالحديد والأسفلت المحروق فى زحام الأجساد المنهوكة وتدافعها وتبادلها السباب الذى لا مبرر له وسط صراخ الأبواق الزاعقة فى بلاد أخرى، ليبيا والكويت، سعياً وراء المال أياً كانت التضحية، فى زمن الانفتاح الذى يبتلع كل شىء، ويستبيح كل شىء، حتى الأجساد والضمائر والعقول وميراث الحضارة، فى الجامعة التى أصبحت مجرد

نقطة عبور أو محطة واسعة يغادرها دون أن تستوقفه وتعنى له قيمة أو معنى ما، فى انتهاك الحرمات وفسق المحارم، فى ابتذال الأجساد خلف الحيطان وداخل الشقق المفروشة الباهظة الثمن وامتهانها بالتعذيب والقطع والقتل والنفى والتفريق. إن العالم الحديث يهدد وجوده الإنسان بتسابقه الجنونى نحو اختراع أسلحة الدمار من قاذفات وقنابل وصواريخ ومتفجرات وباندفاعه نحو الأخذ بالتقنية الحديثة وتطويرها فى كافة المجالات من صناعة معدات وأسلحة وكمبيوتر وتكنولوجيا المعلومات. إنه - بذلك - يشهد نوعاً من التفسخ وتقطع الأوصال والتمزق والانقسام، إذ يشتد النزاع حول الحدود بين الدول والجماعات فى محاولة لإزالتها أو صيانتها (نموذج٥).

ولم يكن ماضى الذات أو تاريخها أحسن حالاً من واقعها. إنه تاريخ حافل بكل صور الاستلاب والقهر والعنف (نموذج ٢، ٥)، تعددت خلاله طرق التعذيب والقتل والظلم والتمثيل بالأجساد، من خوزقة، وتشبيح وصلب، وشنق، وقطع الرأس والأوصال وتعليقها على الأبواب، ورجم وإحراق بالنيران، وجزر، وتنديد وتجريس، وجباية، كما تعددت، صور الطغاة والمستبدين والجباة من بيزنطيين، وأمويين،وعباسيين، ومماليك، وعثمانيين)؛ وهكذا تتسع رؤية الذات لترصد بعناية فائقة الواقعى واليومى والتاريخى بتفاصيله الدقيقة، من خلال لغة دقيقة زاخرة بأسماء الأعلام، وبالألفاظ المستحدثة (بلفظها أو بدلالتها)، **أو غير العربية، أو العربية المهملة أو القليلة الاستعمال نسبياً لقدمها، أو العامية** (البواشق، المبيدات، البطاريات ومكنات ...، المرسيدس والبيجاسوس، الأسفلت الجرائد، قابيل، البازوكا والكلاشينكوف، القنابل العنقودية، النابالم، الصواريخ، منجنيق، الأوناش والبلدوزرات، أسيوط وسوهاج، ليبيا والكويت، الانفتاح، رؤساء التحرير، الحرم الجامعى، الشقق المفروشة ذات ربع المليون، كمبيوتر، المخابرات، تروس الربوت، السماسرة والكومبرادور، البيزنطيين الأورثوذكس، سقيط، الأمويون والعباسيون، ابن طولون، المماليك، العثمانيين، دقلديانوس، المسيح خمسة أرطال، البغال والحمير، المسوح والعمم - نموذج ٢. الخوزقة، النسوان، البواشق، الزنادقة الساطور، السيف، النطع، المهدودة الحيل، عشش الصفيح والكرتون، الهوتو والتوستى والصرب والبوسنة والشيشان، روسيا، أوشفالد، الرشاشات والدبابات، داود، صنبو، ديروط، أبوللو، يسوع الحسين - نموذج٥).

هذه اللغة الدقيقة الموحية تسعى الذات إلى تقديم تشخيص لغوى للواقعى واليومى والتاريخى يضم العامى والمستحدث والمهمل داخل سياق فصيح وتركيب فصيح بانسجام واضح

وبشكل لا ينال من فصاحة الأسلوب، بل يدفع بالمكونات غير الفصيحة إلى «التفصح» - إن جاز التعبير، فلا يشعر القارئ بغرابة تلك الألفاظ وعدم فصاحتها، أو بوقوع شيء من النبو أو الازدواجية. وتهدف الذات من وراء هذا إلى الإيهام بواقعية رؤيتها وموضوعيتها، **وإن ظل هذا التشخيص يحمل وعي الذات وحدها التي تقوم بعملية التشخيص.**

ولا يختلف عن هذا كثيراً ما تصنعه الذات من صياغة مجازية للواقعي حيث يتخفى (أي الواقعي) وراء الصور والمجازات، وتغيب تفاصيله وملامحه، وينتفي كمرجع وإحالة، يحدث هذا داخل بعض النماذج متجاوراً مع ما يعد رصداً مباشراً (نحن المحاصرين بصحرائنا، متشبثين بقشرة أرضنا الناعمة، محتشدين ... يتعلق أحدنا بالآخر كالذباب، يجدولنا العريض ... فقد سطوته وذكورته، يغص بنا ويكاد ينهار الجرف الذي طالما وشيناه بالتعاشيق والمعاشق .. بينما صخره يميد ويتحلل، أرضه الآن بلا رحمة، نطرد منه الهداهد كما طردنا الإيبيبس القديم، نطفئ أفراخها الصغيرة الوديعة لنشتري الخبز الأجنبي ... ونتركها للبواشق والقتلة لكي تبوء بالبوار والمبيدات التي تنتشر بينها الأسلاك والبطاريات ... حطام حجارة الجيف، والبواشق صفيقة المناقير تنقض على الأحلام المذبوحة - نموذج ٢. ركام التاريخ نصب الراهن القائم أمارات على الآتي الذي كم أريد ألا يقوم أنقاض الحياة الآن تتحول إلى حطام التاريخ - نموذج٥).

وقريب من هذا تلك الصياغة الرمزية للقناع الأبنوسي الأسود (نموذج٦) الذي يلتصق بجلد «ميخائيل» وعظام وجهه من غير انفصال أو انتزاع له، رغم محاولة خدشه وشقه التي لا تنتهي (الأظافر المثلومة لاتني تخمش القناع، تشقق فيه شروخاً، تسقط منه فتاتاً، تغور في خشبه الأسود ... تترك فيه حفراً وخروماً وثغرات، لكنه لا ينصدع، لا ينشق، لا يسقط).

هذه صياغة حلمية - رمزية للعلاقة مع الواقع عبر اللاوعي بصوره واستيهاماته الذي يحمل رغبة الذات في التخلص من عبء دائم غير منقض، رغم دوام المقاومة والجهد.

وهنا تتحقق الإشارة إلى الواقع عبر غيابه، غياب أبعاده وملامحه، مما يؤدي إلى اختلاط الواقع بالحلم أو الوهم، كما عند السرياليين، حيث "... الحلم والواقع إناءان مستطرقان، ماؤهما متداخل وواحد."(١٢٠) (اختلطت عليّ الوقائع، فهل كان لدى مثل هذا القناع أصلاً؟)، وبالتالي يصبح ما هو حلمي، ما هو غريب - جزءاً من الواقع.

إن الواقع - بعلاماته المباشرة الصادرة عن الذات أو بإيحاءات الصور المجازية - يشهد نوعاً من التغييب والنفى والإقصاء، يتسق مع استلاب الذات داخله، وهو ما يتوازى مع تمسكها (أى الذات) أو إيمانها الحتمى بروح مقدس أصيل، أزلى وباق، مطلق وثابت، يتخطى حدود الزمان والمكان والواقع (ليس نوستالجيا لمصر وهمية بل استيحاء للبذرة المخصبة أصل الأشياء لكنك يا إيزيس كما كنت فى القديم، صارمة وحنون، تدوسين العقارب بقدميك الطاهرتين العاريتين وابنك زوجك أبوك حور يحلق بجناحيه عليك إلى أبد الآبدين. - نموذج٢).

وهو ما يتجلى في الأساطير والرموز الدينية والفكرية، تلك الأساطير والرموز التى تجسد - بدلالاتها الدائمة اللا زمنية - رغبة الذات فى تخطى ذاتها وحاضرها أو وضعها التاريخى أو واقعها وتعلقها المحموم بمبدأ ثابت (مطلق)، دائم الحضور، أبدى العودة والتكرار، متجاوز ما هو موجود وواقع إلى روح قديم مقدس، ممتد ومتواصل، تسعى الذات إلى أن تحياه بإدماجه فى الوجود الإنسانى وفى واقعها الخاص، إلى أن تعيش تجدده ولا تناهية. إن الذات تعلن قدرتها على انتقاد الواقع (والتاريخ)، وإدانته، والسخرية منه بقدر ما تعلن تطلعها إلى إعادة تشكيله وخلقه، تراه " ... ينكشف ويقبل البناء بدءاً من مستوى «متعال»، لكنه «تعال» بمقدور المرء أن يحياه بصورة طقسية ثم ينتهى به الأمر إلى الاندماج فى الحياة الإنسانية ..."(١٢١).

إنما تقوم بفعل النقد والاستهجان والتهكم، في الوقت الذى تقوم فيه بفعل النفى والمحو والتغييب بحثاً عن الوجود الحقيقى، غير أن هذا الوجود الممكن المحتمل (المتخيل) وإن كشف عن الوعى بتأزم الواقع بتناقضه مع ما تنتظره الذات ، وتبحث عنه وتحلم به - فهو وجود يتجاوز جدلية الواقع وتعقيداته ومقتضياته، ويمثل رؤية مستقبلية لا تخرج عن كونها ذاتية خالصة تعرضها الذات بصوتها، ولا تقبل حواراً بصددها - كما سبق توضيحه عند مناقشة الحوار.

فى الخطابات المباشرة الحرة السابقة تتحدث الذات بصوتها مباشرة من غير وساطة وتتولى هى بنفسها الكشف عن رؤيتها التى تشكلها مدركات مباشرة وتصورات خاصة مما قد يسمح بالقول بأن وعى الذات تكونه خبرة شخصية وذاتية محضة ، وتحمله لغة مونولوجية وحيدة الصوت وإن سعت الذات نحو تحطيم هذه المونولوجية؛ فهى تتخذ من نفسها موضوعاً للخطاب، تتحدث عنها وإليها، فتجعل منها - بالتالى - شخصاً آخر، تخبره عما يتضمنه وعيه، وما يستقر بعيداً داخل لا وعيه.

إنهـا تخبره عن واقعها أو حاضرها الخاص الشخصي، أى واقعه أو حاضره (آخر غمرات الشيء الذى بيننا كنفضات الدور الأخير من الحمى، تجيء وتذهب، تغرقنى وتنحسر.. - نموذج١. فى العتمة جسدها رمال حريرية ناعمة حول جسمى تنفلت من يدى تغمرنى وأغوص فيها وقطرات الدم تسقط من كفى بطيئة لا ألم فيها ... - نموذج ٣. وطنى بعيد، وليلى لا ينتهى، والحيرة تحاصرنى ... نموذج٤. لماذا أريد أن أضع يدى على آثار طعنة الرمح ... - نموذج٥. مازال القناع الأبنوسى الأسود يحدق إلىّ ... أحسه ثقيلاً على وجهى ... - نموذج٦. كم أفتقد دفء إلفك ... - نموذج٧).

ولكن هذا الواقع بذاتيته إنما هو نتاج سياق أعم وأشمل، " ... «فالذاتية هى صوت، ولكنها فى نفس الوقت أداة لنقل كل ما هو جماعى»"(١٢٢)، فهى بذلك تخبر عن المجموع فى الوقت نفسه (وحيد آخر فى هذا المركب الذى يبحر بلا نهاية غاصة بالمستوحشين المائلين شعاب الأرض ومناكبها ... - نموذج ١. ليس مسدوداً علىّ أنا، ولا علينا كلينا، بل علينا كلنا، نحن المحاصرين بصحرائنا ... - نموذج٢. ... ما زالت الأجساد تطوى وتجوع ويقذف بها ... - نموذج٥). كما تتذكر الذات معه (أى مع الآخر) ماضيها أو تاريخها الخاص والعام (لم تكن كل رسالتى هذه لك ... كنت أقول لك إننى أريد منك ... - نموذج١. لقد سقط ست غريم أوزوريس ... وصعد مارجرجس إلى صهوة حصانه وانحسرت مجازر البيزنطيين ... والحفاظ على الكنوز عند الشافعى والقلقشندى ... - نموذج٢. الخوزقة والتشبيح والتصليب وشق الرأس على الرمح ... ركام التاريخ ... - نموذج٥. مازال القناع الأبنوسى الأسود يحدق إلىّ ... - نموذج٦. انفصامك عنى أفنانى ... - نموذج٧). غير أن تذكرها هذا ليس مجرد استرجاع للماضى واستعادة له بقدر ما هو محاولة لإعادة تكوينه وتأويله، ولخلق وعى جديد به، وفق متغيرات اللحظة الراهنة، لحظة الكتابة، ذلك أن " ... حاضر الكتابة عندما يتحول إلى الماضى فهو ينتج فى الواقع ماضياً آخر وقد تلبس برؤيته له ..."(١٢٣).

فخطاب «ميخائيل» الذى طالما توجه به إلى «رامة»، والرد الذى كان يقول أنه بانتظاره منها، وما شهده تاريخ مصر من مآس وآلام ودماء رغم مجدها العريق، وما تعرض له الجسد - على امتداد التاريخ وحتى الآن - من امتهان وتعذيب وتمثيل، وما يزال يجرى بين «ميخائيل» والقناع الآبنوسى الأسود من مناوئة ومقاومة؛ كل هذه الأقوال والأحداث الماضية يعاد إنتاج دلالاتها بإعادة كتابتها - عند تذكرها لحظة السرد، فهى تتعرض للإضاءة والتفسير والتأويل بحيث لا تبدو مجرد

ترديد وإعادة، وإنما تمنحها لحظة الكتابة (والتذكر) وجوداً مختلفاً كانت تفتقر إليه قبل ذلك؛ **معنى ذلك أن الذات كاتبة أكثر وعياً وتبصراً بنفسها مما هي مجرد ذات تجربة فحسب.**

فقد كشفت لحظة الكتابة عن: أن كل رسالة «ميخائيل» لـ «رامة» (لم تكن ... إلا صرخة وحيد مستوحش)، وأن الرد الذى كان يقول أنه يريده منها ليس (هذه الإجابات المنطقية المعقولة الفكرة التى تحسب حساب الأشياء ...)؛ وإنما كان يريد رداً يكون بمثابة (استجابة لصرخة الوحشة، هذه الوحشة اليومية المبتذلة، إجابة بأننى فى النهاية لست وحيداً كل الوحدة، أن هناك على الأقل من يسمعنى ...)، وأن ما شهدته مصر من دم مسفوح كان (من أجل التنوير والتحديث على السهول والسهوب ...)، فأمجادها (تستعصى على الإحصاء)، وستبقى رغم هذا كما كانت فى القديم (صارمة وحنون، تدوسين العقارب بقدميك الطاهرتين العاريتين وابنك زوجك أبوك حور يحلق بجناحيه عليك إلى أبد الآبدين)، وأن الجسد رغم امتهانه (مازال ... فى العنفوان، كأنه هو محط الكرامة، ومعقد عزة الروح ... مازال وضيئاً شامخاً)، غير أنه (نصب الراهن القائم أمارات على الآتى الذى كم أريد ألا يقوم)، وأن القناع الأبنوسى الأسود الذى لا يزال يحدق إلى «ميخائيل» ويحس به «ميخائيل» ثقيلاً على وجهه، ولا يفتأ يحاول شقه وانتزاعه؛ هذا القناع يحتمل أنه لم يوجد (فهل كان لدى مثل هذا القناع أصلاً؟). فى هذه المونولوجات التذكرية تسعى الذات إلى امتلاك معرفة «أعمق» بماضيها - وبحاضرها ومستقبلها بالتالى، ومن ثم تتزاحم بها تفاصيل الماضى وتداعياته، وتختلط بالحاضر، فتتقارب الصور وتتشابه وتترادف (كما عند الحديث عن: وحدة «ميخائيل» ووحشته وحقيقة ما كان ينتظره من رد، رموز القهر والتسلط فى مقابل رموز المجد والقداسة على امتداد التاريخ المصرى، صور التعذيب وامتهان الجسد والتمثيل به، محاولات «ميخائيل» المتكررة للتخلص من القناع). وفى ظل منطق التداعى والترادف لا أثر للزمن ولا حاجة للالتفات إلى وجود نوع من التتابع أو عدمه، كما تختفى بها علامات الترقيم، لتجعل من التداعيات بتزاحمها وتقارب دلالاتها لحمة واحدة من غير فواصل (نموذج١ ،٢ ،٥ ،٧).

ولا يلبث هذا الآخر الذى تتخذه الذات موضوعاً لخطابها أو مونولوجها الداخلى - أن يكشف عن تداخله مع صوت الذات، وتضمنه داخل هذا الصوت. فهذا الآخر لا يفتأ يستدرك على الذات قولها أو موقفها، حيناً يستنكره ويسخر منه، وحيناً آخر يدحضه ويرفضه، وكثيراً ما يلجأ إلى الاستفهام (آخر غمرات الشىء الذى بيننا كنفضات الدور الأخير من الحمى، تجىء وتذهب

تغرقني وتنحسر. ألم تنته بعد؟ / وحيد آخر في هذا المركب الذي يبحر بلا نهاية غاصة بالمستوحشين المالئين شعاب الأرض ومناكبها. أليس كذلك؟ - نموذج١. لقد سقط ست غريم أوزوريس. ألم يسقط؟ - نموذج٢). فقول «ميخائيل» أن علاقته بـ «رامة» تشهد في طورها الأخير تقلباً دائماً من غير انقضاء كالدور الأخير من الحمى - يراه الصوت الثاني مثيراً للدهشة والسخرية، فيتساءل (ألم تنته بعد؟). وعندما يقرر «ميخائيل» أنه واحد من كثيرين على هذه الأرض يعانون الوحدة والغربة والوحشة وعندما يقرر سقوط الإله «ست» إله الشر وعدو إله الخير والخصب «أوزوريس» - يستخف به الصوت الثاني، فالأمر لم يكن بحاجة إلى تقرير «ميخائيل» وتأكيده (أليس كذلك؟ / ألم يسقط؟).

وقد يلجأ الصوت الثاني إلى التصريح بمعارضة «ميخائيل» باستخدام النفي، ففي مقابل تأكيد «ميخائيل» سقوط الحلم وانهياره وتشوهه (ينهار الحلم الذي شاه واندحر، وتنطفئ النجوم - نموذج٥)، وتأكيده أن القناع الأبنوسي الأسود يدعو إلى اليأس والفشل (قناع محبط وراض بالحبوط - نموذج٦)؛ في مقابل تأكيدات «ميخائيل» هذه يواجهه الصوت الثاني بالنفي القاطع، مؤكداً نقيض أطروحة «ميخائيل» (لكن الحلم لا يموت./لا.).

وهكذا يكشف المونولوج الداخلي أو الخطاب المباشر الحر الذي يعني - أساساً - بتقديم المحتوى النفسي للشخصية، وحياتها الداخلية. وما يكمن لديها من رغبات على مستويات الوعي المختلفة؛ **يكشف بوضوح ذلك الآخر الذي يقبع بداخل الذات**، مؤكداً "... أن الإنسان يضم الآخرية في داخله ..."[(١٢٤)]، **مما يخلق انقساماً يسمح بالتكشف والتعري من جراء وضع الذات بمواجهة نفسها.**

كما يحدث داخل الخطاب المباشر الحر التلفت إلى الآخر الأجنبي وإلى كلمته، مما يؤدي إلى تحمل كلمة الذات بنبرات غيرية أجنبية تخرج ما عن مونولوجيتها وأحادية الصوت إلى التعدد والانفتاح. وتتعدد مظاهر هذا التلفت وأشكاله. منها توجه حواري إلى «رامة» أو إلى غيرها فيما يمكن أن يسمى «مونولوجاً حوارياً» Dramatic Monolgue[(١٢٥)]، يجعل من كثير من النماذج حواراً جانبياً يصمت فيه المخاطب، بينما يواصل المتكلم مخاطبته واستحضاره أمامه داخل الخطاب (آخر غمرات الشيء الذي بيننا ... لم تكن كل رسالتي هذه لك ... - نموذج١. ليس مسدوداً عليّ أنا، ولا علينا كلينا ... يا إيزيس هل جف نهدك ... - نموذج٢. أقاوم شيئاً يشدني إليك ... -

نموذج٣. تعبت عيناى ... متى أغمضهما على نهديك؟ ... - نموذج٤. هل فقدنا أثمن ما عندنا؟ ... هل تريدين تغيير العالم، مازلت، رامة؟ ... نموذج٥. كم أفتقد دفء إلفك ... - نموذج٧).

وقد يكون المخاطب هو المرسل إليه فى الرسالة الشخصية (حضرة والدى المحترم الخواجة قلدس ... - نموذج٣). ولا يخفى أن مواجهة الذات لنفسها كآخر داخل المونولوج الداخلى يمكن أن يعد صورة للمونولوج الحوارى، ومن هنا كانت التسوية بين النوعين.

وقد تلتقت الذات إلى كلمة الغير، فيأتى قولها متضمناً كلام الغير، حيناً تنطق به على نحو غير مباشر أوغير منقول، وحيناً آخر تقوم بالرد عليه أو دفعه دون أن يكون حاضراً أو مشخصاً داخل الخطاب (لم أكن أعنى بالطبع أننى أريد هذه الإجابات المنطقية المعقولة ... كما تفعلين - نموذج١. بل قوتك وخصوبتك وحنانك لا تغيض ... ليس نوستالجيا لمصر وهمية بل استيحاء للبذرة المخصبة أصل الأشياء. - نموذج٢)، فالإجابات المنطقية التى يرفضها «ميخائيل» رداً على إحساسه بالوحدة والوحشة - هى ما تلجأ إليه «رامة» وتصنعه وتنطق به فى العادة، يشير «ميخائيل» بذلك إلى ملفوظ «رامة» ضمن قوله هو، وليس صراحة (كما تفعلين)، بينما يرد على اتهام غير مصرح بالذات المتلفظة به، وغير مصرح بتلفظها، فهو ينفى ما يلصق به من أن حنينه الدائم إلى مجد مصر القديم والعريق لا يعدو أن يكون من قبيل «النوستالجيا» Nostalgia، أى توق غير طبيعى لماض يتعذر استعادته واسترداده.

وأحياناً ثالثة تعمد الذات إلى نقل كلام الغير، ووسمه بعدد من العلامات الخطية والكتابية، فيأخذ القول الأجنبى شكل الخطاب المنقول في ثنايا الخطاب المباشر الحر. يتصدر بعبارة ممهدة ونقطتين وتنصيص (ألم يقل/ قال/ قالت: « ... » - نموذج ٤، ٥)، أو تنصيص فقط (نموذج٤)، وقد يتحدد بصيغ تعبيرية تخص نوعاً كتابياً محدداً، تميزه وترسم حدوده ما بين الافتتاحية والختام (نموذج٣)، وقد يكون مكتوباً بلغة أجنبية كالفرنسية (نموذج٧).

تنتمى هذه الأقوال الغيرية إلى أجناس تعبيرية مختلفة، كالرسالة الشخصية (نموذج٣)، والنثر الصوفى (نموذج٤)، والغناء العربى (نموذج٤). وقد تكون مجرد قول شخصى (نموذج٥)، أو لغة أجنبية (نموذج٧).

ومع تميز هذه الأقوال الأجنبية تركيبياً وبنيوياً ولغوياً داخل الخطاب، فهى تدخل في علاقة «حوارية» مع السياق أو ملفوظ الخطاب المباشر الحر الذى تتخلله وتندرج ضمنه، ومن

خلال هذه العلاقة تتراجع مونولوجية خطاب الذات المتلفظة، لتفسح المجال أمام تعددية صوتية متجانسة.

فالخطاب المباشر الحر في نموذج (٣) تقتحمه رسالة شخصية من «عزيزة» أخت «ميخائيل»، تبعث بها إلى والدها «قلدس». ويدور محتوى الرسالة حول أمور شخصية وأسرية ما بين أخبار واستفسارات وسؤال. فالابنة تخبر والدها عن وصول رسالته إليها، تذكرها الدائم له وللجميع، إحساسها بوجودها معهم رغم البعد في المكان، إحساسها بالرضا لوجوده (أي الأب) حياً بصرف النظر عن أحوالها المادية، كما تعتذر عن تأخرها في الكتابة إليهم؛ لإصابة البنات بالحصبة وتطمئنهم على شفائهن لحظة كتابة هذه الرسالة، وهي أيضاً تبعث بسلامها إلى أخوتها وأخواتها وبخاصة «ميخائيل» الذي ترجو أن يكون قد حصل على شهادة الثقافة العامة؛ لتطمئن عليه، كما ترجو من الله أن يطمئنها على الجميع. في إطار الجنس الكتابي المسمى بـ «الرسائل الشخصية» يندرج هذا النص المكتوب.

متوسلاً بافتتاحية معتادة وتقليدية (حضرة والدي المحترم...)، وبنهاية متكررة (من عند كريمتكم) مشفوعة بتاريخ كتابة الرسالة ومكانها (الزرابي فيوم ٢٤ /١١/ ١٩٤١)، ومتجهاً إلى منح العامي صياغة فصيحة، كما هو مألوف في كتابة الرسائل (والقريب أننا معكم/ وإن لم بالجسم/ ... لأن البنات كانوا/ رامين الحصبة/ ... لأن وجودك/ على الدنيا/ ... لعل ميخائيل أفندي/ أخذ شهادة/ الثقافة العامة)، ومتحرراً أيضاً من علامات الترقيم التي لا تراعى في هذا الجنس الكتابي. **إن هذا النص المتخلل بتقاليده الكتابية الخاصة والمغايرة للغة السرد/السارد في الثلاثية بشكل عام، والمصاغ كتابة من قبل شخصية لا وجود لها داخل الحكاية (الأولى)؛ كل هذا يجعل من هذا النص - ومن كل الرسائل الشخصية ومن كثير من النصوص المتخللة في الثلاثية - واحداً من أهم الأسباب لحدوث الانقطاع في السرد أو الحكاية.** إذ يعقب الرسالة الشخصية خطاب مباشر (حر) لـ«ميخائيل» يستكمل به حكايته الدائمة عن «رامة» (في العتمة جسدها رمال حريرية ناعمة حول جسمي ...).

وعندما يتحدث «ميخائيل» في نموذج(٤) عن لا نهائية المعرفة أو اليقين، وأن كلاً منهما ليس نهاية حاسمة قاطعة، عندها تنتفي الحيرة والشك والتساؤل والخوف؛ فالمعرفة الكاملة واليقين الكامل - بوصفهما نهاية أو قراراً أو جواباً - لا وجود لهما، بل إن في تمام المعرفة وكمال اليقين

إدراكاً للنقص. وبقاء مستمراً وعظيماً للحيرة واليأس والخوف؛ عند حديثه هذا يستشهد «ميخائيل» بأقوال للصوفى «ذى النون المصرى» (ت ٢٤٥هـ) **تتوافق مع مفهومه، وتمنحه مصداقية وتأكيداً، وتلتحم بخطابه الخاص رغم تميزها طباعياً وتعبيرياً:**

(ألم يقل ذو النون - بلدياتى الأخميمى بالمناسبة: «أعرف الناس بمحبوبه أشدهم تحيراً فيه». وقال أيضاً: «إذا صح اليقين فى القلب صح الخوف فيه»)

وفى مقابل ما يحدث بين أقوال «ذى النون» السابقة وكلام «ميخائيل» من تماثل وانسجام وتلاحم - تنقطع الصلة داخل النموذج نفسه بين كلام «ميخائيل» السابق عن اليقين وبين أغنية للمطربة «سميرة سعيد» - دون تصريح السياق باسمها («أحب الشمس تدق الباب، أحب الدنيا مرسومة لكل اثنين من الأحباب»).

هذا المقطع الغنائى يقطع كلام «ميخائيل»؛ لتنكسر جديته وتعقله وخوضه في معان فلسفية عميقة، وذلك بإدخال صوت أجنبى أبعد ما يكون عن الجدية والصرامة، بما يصاحبه من إيقاع موسيقى، وتغن، وبساطة فى معانى الأغنية. ورغم ما يصاب به المقطع الغنائى هنا - من جراء تجاوره مع كلام «ميخائيل» - من تعديل طفيف يقربه من الفصحى، باستعمال (اثنين) بدلاً من (اتنين) - **إلا أنه يظل مقطعاً معلقاً، مقحماً على السياق، يطلب حضوراً وإقامة، بمخالفته وانقطاعه عن الحكاية، لا بتماثله أو تعارضه معها.**

وقد يكون النص الذى يتخلل الخطاب المباشر الحر قولاً شخصياً، يعيده المتكلم بنصه دون تغيير، مع تمييزه بعلامات خطية، كما فى نموذج٥ (قالت [هل أنسى قط ما قالت؟]: «أحبك أكثر مما سوف تعرف أبداً»)، **ولكنها إعادة تجعل منه قولاً جديداً**، إذ يقال ثانية فى زمن آخر، أى زمن استعادته، **حاملاً دلالات مضاعفة**، هى - هنا - عدم نسيان هذا القول مطلقاً، كما يتضح من تدخل المتكلم الموجود بين قوسين (هل أنسى...؟).

وبدافع من عدم نسيان «ميخائيل» قول «رامة» بأنه لن يعرف أبداً كم هى تحبه - يظل «ميخائيل» واعياً بأزمته، قلقه الدائم، حيرته المستمرة، إحساسه بدوام النقص (أكثر مما سوف تعرف أبداً)، ودوام الألم (لماذا أريد أن أضع يدى على آثار طعنة الرمح...).

وقد تتمثل الأقوال الغيرية فى كلمات متناثرة داخل الخطاب المباشر الحر، تنتمى إلى لغة أجنبية غير العربية، كما يحدث فى نموذج (٧) حيث تظهر الكلمات الفرنسية (Farouches=



وحشية. Fardeau = عبء أو ثقل). مثل هذه الكلمات الأجنبية تأخذ موقعها داخل تركيب الجملة العربية بوصفها أحد مكوناتها، فتأتى كلمة (Farouches) صفة لـ (فرائصك)، وكلمة (fardeau) موصوفاً بـ (فادح). وعلاوة على وظيفة هذه الكلمات التركيبية والدلالية، فلها وظيفتها الصوتية فى الوقت نفسه، حيث تبتدئ بحرف (F) المتوافق صوتياً مع حرف «الفاء» الذى يتميز به المقطع/النموذج، بحضوره فى كل الكلمات.

وفي ذلك سعى نحو كتابة تحتفى بصوتيتها أو بموسيقاها، متجهة صوب مصادر مختلفة تمنحها تعددية صوتية ملحوظة.

بسماتها اللفظية والدلالية تدخل الأقوال الغيرية إلى عالم الحكاية، **لتوسع أفقها اللسانى، والدلالى، والأدبى أو النوعى**، فتمنحها تعددية وانفتاحاً على مستوى اللسان ووجهة النظر وتقاليد النوع السردى.

إضافة إلى ما تكشف عنه هذه الأقوال من ربط الحكاية بالسياق الثقافي العام الذى أنتج كل هذه الخطابات المتنوعة، والتى هى - في الحقيقة - أشكال أو تمثيلات أو تشخيصات لغوية لمظاهر الواقع المختلفة. وهكذا يتوارى الواقع - داخل الحكاية - خلف هذه النصوص المتخللة، وتتناقص جديته أمام هذا «اللعب التناصى» الذى يمكن القول بأنه "... يزعزع جدية النص الواقعى بتفخيم العلاقة نص/نصوص أخرى على حساب العلاقة نص/مرجع ..."(١٢٦).

ب - الخطاب غير المباشر

الخطاب غير المباشر Indirect Discourse (١٢٧) نمط من الخطاب ينقل الأقوال أو الأفكار بطريقة تندمج فيها أقوال الشخصية أو أفكارها مع قول أو فكر آخر يتولى هو القيام بعملية النقل والإدماج (أى السارد)، من خلال عدة تحويلات لضمائر الشخص (من ضمير الشخص الأول إلى ضمير الشخص الثالث)، وضمائر الملكية، وأسماء الإشارة والظروف، وتحويل زمن الفعل إلى ما هو أسبق منه زمنياً. وعملية النقل هذه تشهد - بلا شك - درجات متفاوتة من الأمانة للقول أو الفكر المشخص، كما تعرف أشكالاً مختلفة من توسط السارد، باستخدام العبارة الممهدة Tag Clause، أو بإسقاطها. إن الأمر يتعلق - فى النهاية - بخطاب مزدوج الصوت والوعى، خطاب هجين متنوع، مختلط، حوارى (بالمعنى «الباختنيى»).

وفيما يلى عرض لأبرز صور الخطاب غير المباشر فى الثلاثية، وما يتصل بها من قضايا وبخاصة درجة محاكاتها، وحقيقة تدخل الآخر/السارد وتوسطه.

١-الخطاب المحوّل أو المبدّل

الخطاب المحوّل Transposed Discourse هو إحدى صور الخطاب غير المباشر، يحتفظ بالإشارة إلى تدخل السارد وتوسطه فى نقل أقوال الشخصية من خلال وجود العبارة المهدة فالسارد ينقل خطاب الشخصية، المصرح به (قال إنه/أنه ...)، أو الداخلى (أعتقد أنه ...)، مدعياً - من خلال العبارة المهدة - الأمانة والدقة فى محاكاة قول الشخصية وتلفظها، وإن كانت العبارة المهدة لا تحمل ضماناً كافياً بالحرفية، وبأن الكلمات المنقولة هى تلك المنطوقة من قبل المتكلم الأصلى أو الأولى، فلا يستبعد " ... أن السارد لا يكتفى بنقل الأقوال ... بل يكثفها ويدمجها فى خطابه الخاص، وبالتالى يعبر عنها بأسلوبه الخاص..."(١٢٨)، أى إن تدخله احتمال أقوى وأرجح، وإن عُد باحتماليته ظلاً أكثر منه تدخلاً.

ومن نماذج الخطاب المحوّل بالأسلوب غير المباشر:

ن١: «قال لنفسه إنه فى طفولته كان يعرف، ويحس ببصيرة ما طفلية مبكرة النضج هذا الوداد الجسدى الذى لا يتجاوز أبداً ذاته، ولا يكاد يعى ذاته، عند السيدات البلديات، والجارات والصديقات والحبايب اللاتى كن يترددن على بيتهم فى غيط العنب ... وعرفه أيضاً فى أول مراهقته عند البنات من قريباته فى الطرانة ... ». {الزمن الآخرص. ٣٩٤}

ن٢: «قال إنه كان يُسارها، وعلى معرفته الحميمة بأعمق وأخفى خلجات جسدها - وروحها أيضاً؟ - فقد ظلت غريبة عنه، لا يعرفها حقاً. لكنها تملأ ليل عمره الطويل، نعم رأى... رأى ومضة - أو مجرد العشق، مجرد القربى، ماذا يهم؟ - فى رنوتها، نعم سمع ... سمع جرس نجواها وشكواها وأنين وحشتها وشهوتها، وتدفق حكاياتها، وملء صمتها، أسكرته، كم أسكرته لسات يديها، وخمر حبتى العنب فى نهديها، وثمرة شبقها المنتصبة الحارة المبللة نعم، نعم، نشق عبق شعرها الغنى الفواح، بحرافة أرج وثير. نعم، لقد عمرت وحشة روحه. لكنها - قال لنفسه - ظلت غريبة عنى.» {يقين العطش ص.٢٤٩}

ن٣: «ثم قال أنه فى أيام مثل هذه عندما كنت أمر بمحنة الحب القديم الطويلة التى حكيت لك عنها، كنت كمن يعانى مرضاً مستعصياً لا يبرأ ولا يميت، كان كيانى كله يلفظ كل ما

أشرب، الكونياك والويسكى أو حتى النبيذ، على الأخص النبيذ، كنت أشرب مع أصدقاء الشباب الأول - الذين تساقطت أوراقهم فى عواصم العالم ولم يُبق الزمن على أحد منهم - ولكن شقاء الحب وأوهام الإحباط وعذابات الصمت تظل نواة حجرية فى القلب لا يذيبها شىء ». {رامة والتنين ص. ٩٦}

ن٤: « ... وهما يتبادلان السؤال عن الأحوال، ولماذا لم تشتركى فى المؤتمر؟ لأنها عادت منذ أيام فقط من بعثة تفتيش أخرى فى الواحات، وعندها لجنة فى الوزارة. وما أخبار المتحف فى الاسكندرية، والترميمات الجديدة للحائط الشرقى؟ وإدماج عناصر الأعمدة التى اكتشفت فى ماريوبوليس، هل نجح؟ وأخبار قراءاتها الأخيرة للبرديات اليونانية؟ ويضحكان من أخبار الزملاء.../... وهى تقول له بمرارة هادئة، بلوم لا تعترف به، أنها قد ضجرت من هذا السفر المستمر، وهذا العمل لا يصلح لى، ولا أحبه، ولعله قد يسعده أن يعرف أنها بسبيل ما كان يريده لها دائماً، أن تكمل العمل فى الدكتوراه وتُدرس فى الجامعة. وجاء دورها أمام شباك التذاكر ومضت إلى القطار ... » {الـــزمن الآخـــر ص. ٩، ١٠}

ن٥: « كان أحمد قد جاء له بالأهرام فقرأ أن زيارة المتحفظ عليهم فى أحداث الفتنة الطائفية ستقتصر على الأقارب فقط، من الثانية صباحاً إلى الثالثة بعد الظهر، وأن مصر ستلعب مع المكسيك فى كرة القدم للناشئين غداً، فى كانبيرا، فى استراليا، وأن ملهى فكتوريا الليلى يقدم مفاجآت الرقص الشعبى والغناء البدوى وأنغام الديسكو من سهير الشاعر وعايدة زكى وكتكوت مصطفى وسوسو عمر وبرلنتى صابرين وأوركسترا سوبر باورز، وأن فى سينما راموبيس فلمين "الحب وحده لا يكفى" و "اللص المحترف"، وأن اليابان لا تنوى أن تعترف بمنظمة التحرير الفلسطينية ... » {الزمن الآخر ص. ٣٧٤}

ن٦: «كان قد حكى لها أنه فى طفولته كان يستيقظ فجأة فى الليل، على السرير العريض ذى الأعمدة السوداء المتوجة بعساكر من النحاس الأصفر، ويزيح اللحاف القطن الحائل اللون برائحته التى عطنت حدتها، ويحرص، وهو يُنزل جلابيته على ساقيه، ألا يعرى أختيه الصغيرتين النائمتين ناحية الحائط. لماذا كان هذا القلق الذى يدفعه للتيقظ، يسترق النظر

بخوف خفيف إلى الأعمدة السوداء الغامضة التى تحاصره من الجهات الأربع بأكاليلها الباهتة اللمعان؟» {الزمن الآخرص. ٤٢٠}

ن٧: «فلم يقل لها إن الزلزال قد كسر قشرة العقل والاتزان، ولم يسألها أيهما أصدق وأقرب إلى ينبوع الحياة؟ وما الصدق، وما جدوى مياه الينبوع الملحة؟ أهذا الامتزاج الحار وحده هو الصدق؟ هذا الحضور الماثل أبداً،/ كل لحظة، نعم كل لحظة، هو الصدق؟ لكنى يا حبيبتى دائماً أعيشهما معاً، اندفاع كأنه احتضان الوجد ونكوص كضربة البتر معاً، اصطدام وافتراق لا يتوقفان أبداً، نسيج نفسى ينقطع ويلتئم، ينشق ويلتحم، فى ثورة دائمة التقلب لا تهمد فورتها أبداً، من الحقيقة واللا حقيقة. حبك لى - أهو هناك، أما يزال؟ - يوجد وينتفى، يقوم وينقض، ألف مرة كل يوم فى وهمى.» {رامة والتنين ص. ١٤، ١٥}

تقدم النماذج السابقة أشكالاً مختلفة للخطاب المحول، حيث يتم العدول عن نقل خطاب الشخصية المباشر، بتحويله إلى خطاب غير مباشر يحمل علامات على حضور السارد وتدخله، منها: فعل القول المقترن بـ «أن» (قال إنه/أنه ... - نموذج ٢، ٣. قال لنفسه إنه ... - نموذج١. تقول أنها ... - نموذج٤. لم يقل إن ... - نموذج٧)، أو ما يقوم مقام القول (يتبادلان السؤال ... لأنها... - نموذج ٤. قرأ أن ... - نموذج٥. حكى أنه...- نموذج٦. لم يسألها أيهما ... - نموذج٧)، ومنها أيضاً ضمائر الغيبة المحولة اليها ضمائر المتكلم التى تنطق بها الشخصية فى خطابها المباشر. مثل هذه العلامات تعنى أن السارد لا يقوم بنقل أقوال الشخصية، وأن ما يورده ليس خطاباً منقولاً، وإنما هو يعيد كلام الشخصية أو صوتها بصوته، فصوت الشخصية يعاد بصوت السارد، وخطابها يكف عن أن يكون منقولاً، ويصير غير مباشر، لكنه يظل يحمل صوت الشخصية وملفوظها من غير أن يكون محاكاة خالصة لتلفظها ونبرتها المميزة؛ ويظل بالإمكان إعادته (أى خطاب الشخصية غير المباشر المحول) إلى حالته المباشرة بإلغاء ما أجرى من تحويلات.

إن الخطاب المحول يتأسس - إذن - على تداخل صوتين، صوت الشخصية وصوت السارد. يظهر كلام الشخصية من خلال صوت السارد، ويعمد السارد إلى إقامة مسافة ما تبتعد بالخطاب المقدم عن تلفظات الشخصية الفعلية.

معنى هذا أن خطاب الشخصية يصيبه التحريف من قبل السارد، تهتز معه الثقة بحرفية هذا الخطاب، ولا تنعدم احتمالية إدخال تغييرات غير محدودة عليه.



وهنا تضعف أصالة الشخصية كذات للتلفظ، وتتعرض للاستبعاد والتغييب، تحت وصاية السارد، أى تتعرض الشخصية/ذات التلفظ للإزاحة من ناحية، وللالتباس بالسارد من ناحية أخرى، فيصبح الخطاب - بالتالى - حاملاً لنبرات غيرية أو أجنبية، خاصة عندما تكون ذات التلفظ شخصاً آخر غير «ميخائيل»، كأن يكون الأمر إعادة لقول «رامة»، كما فى نموذج(٤)(تقول له...)، حيث يلتفت السارد إلى كلمة «رامة»، ويعيد قولها:

(... لأنها عادت منذ أيام فقط من بعثة تفتيش ... وعندها لجنة فى الوزارة، أنها قد ضجرتّ من ... ولعله قد يسعده أن يعرف أنها بسبيل ما كان يريده لها ...)، باستخدام ضمائر الغيبة بدلاً من نقل كلامها بصيغته الأصلية المصاغة بضمائر الحضور (... لأنى قد عدتُ ... وعندى لجنة ...

قد ضجرتُ ... يسعدك أن تعرف أنى بسبيل ما كنت تريده إلى ...). ولا يكتفى السارد بإقحام صوته فى خطاب «رامة»، بإعادة ما قالته بصوته هو، وإنما يشخص أيضاً بلغته ما يصاحب قولها من نبرات وانفعالات، ما يصاحبه من مرارة ولوم (تقول له بمرارة هادئة، بلوم لا تعترف به ...).

ومن خلال هذه الإعادة يسعى السارد إلى أن يقيم نوعاً من الحوار مع «رامة»، ومع أقوالها ولكنه حوار خفى غير مباشر، ينبنى على هيمنة صوت السارد، وإقصاء الصوت الأصلى أو الأول صوت «رامة»، ذلك الصوت وإن "... كان بمعنى ما مشاركاً، فهو غير قادر على أن يكون متحدثاً"[(١٢٩)]**؛ وهو أيضاً حوار يحمل تضامناً من قبل السارد مع قول «رامة» الذى تظل معرفته والتلفت إليه رهناً بهذا التضامن.**

أما عندما تكون ذات التلفظ هى «ميخائيل» الذى هو نفسه السارد (قال لنفسه إنه/ قال أنه.../ قرأ أن .../ حكى أنه .../ لم يقل إن ...)، يزداد التباعد عن محاكاة الخطاب المباشر الذى نطق به فى الأصل، ويتضاعف انفصال الشخصية/ السارد عن تلفظها؛ فليس الأمر قاصراً على مجرد تحويل كلام شخصية ما إلى خطاب غير مباشر من قبل سارد خارجى مستخدماً ضمائر الغيبة (قال لنفسه إنه فى طفولته كان يعرف، ويحس ... ذاته ... يعى ذاته ... بيتهم ... عرفه... مراهقته... قريباته - نموذج١. قال إنه كان يسارها ...معرفته ... غريبة عنه، لا يعرفها ... عمره ... رأى ... سمع ... أسكرته ... نشق ... روحه - نموذج٢. كان قد حكى لها أنه فى طفولته كان

يستيقظ ... ويزيح ... ويحرص وهو يُنزل... ألا يعرى أختيه - نموذج ٧)، عوضاً عن نقل خطاب هذه الشخصية المباشر المصاغ بألفاظها، وبضمائر الحضور.

إن ما يحدث - في الحقيقة - هو تفكيك الذات لخطابها بنفسها هي، تعدل عن الصيغة المباشرة/ المنقولة إلى الصيغة غير المباشرة، عن كونها متلفظة إلى ملفوظة، كما تعدل أيضاً عن مقام الشخصية إلى مقام السارد.

فالذات تخبر عن نفسها كآخر بصوت السارد (قال أنه ...) بدلاً من أن تتحدث بصوتها (قلت لنفسى أننى فى طفولتى كنت أعرف ... وأحس ... ذاتى ... أعى ذاتى ... بيتنا ... عرفته ... مراهقتى ... قريباتى/ قلت أننى كنت أسارها ... معرفتى ... غريبة عنى، لا أعرفها... عمرى ... رأيت ... سمعت ... أسكرتنى ... نشقت ... روحى/ كنت قد حكيت لها أننى فى طفولتى كنت أستيقظ ... وأزيح ... وأحرص وأنا أنزل ... ألا أعرى أختىُ).

وبذلك تسعى الذات إلى أن تبتعد عن قولها، تنفصل عنه، تعيده وكأنه ليس لها ولم يصدر عنها. وإعادته على هذه الصورة بخلق مسافة مضاعفة - لا تعنى استعادته بقدر ما تمثل تأملاً جديداً، أو تأويلاً جديداً لما قيل، يعلن «تحرشاً»، أو فضحاً وتعرية، وأحياناً سخرية، أكثر منه تضامناً. يحدث هذا عند حديثه عن: تعرفه المبكر على الجسد الأنثوى وانجذابه نحوه منذ زمن الطفولة البرىء (نموذج١)، عدم فهمه لحقيقة «رامة»، وغرابتها الدائمة بالنسبة إليه، رغم معرفته الدقيقة والحميمة بأعمق وأخفى خلجات جسدها وروحها (نموذج٢)، دوام شقاء الحب وأوهام الإحباط وعذابات الصمت فى القلب دون أن يكون هناك خلاص أو تخفيف أو نسيان، ولا تفلح الخمر فى تحقيق شىء من هذا (نموذج٣)، ما ورد بجريدة الأهرام من أخبار متفرقة عن الواقع تتفاوت فى أهميتها، ما بين حدث عالمى كنية اليابان عدم الاعتراف بمنظمة التحرير الفلسطينية، وحدث قومى كاللقاء المنتظر بين مصر والمكسيك فى كرة القدم للناشئين باستراليا، وحدث محلى مرتبط بقضية لها خطورتها كالسماح للأقارب بزيارة المتحفظ عليهم فى أحداث الفتنة الطائفية فى موعد محدد من الثانية صباحاً إلى الثالثة بعد الظهر، وآخر محلى أقل أهمية وخطورة، وقد يبدو للبعض تافهاً، كمفاجآت الرقص الشعبى والغناء البدوى وأنغام الديسكو والأوركسترا بملهى فكتوريا الليلى بنجومه، والعرض الحالى بسينما راموبيس لفيلمين «الحب وحده لا يكفى» و «اللص المحترف»؛ هذا الجمع بين شتات الأخبار المتباينة كثيراً فى أهميتها وخطورتها، الموجود فى الجريدة اليومية المتعددة الصفحات

والذى حرصت الذات على ذكره متجاوراً داخل مقطع واحد؛ هذا الجمع والتجاور لا يخلو من ملمح باروى ساخر تضمره الذات عند إعادتها للخطاب (الصحفى) الذى سبق لها أن قرأته (نموذج٥) قلقه فى طفولته أثناء نومه بالليل على السرير العريض ذى الأعمدة السوداء المتوجة بعساكر من النحاس الأصفر الباهت اللمعان، مرتدياً جلابيته تحت لحاف قطن تغير لونه وعطنت رائحته (نموذج٦)، طبيعته المتقلبة أبداً، المسكونة بالمتناقضات، امتزاج العقل والاتزان مع النزق والتهور الاندفاع وعنف الوصل مع النكوص والتراجع والافتراق، الالتحام والانفصال، الدوام والانقطاع؛ فهو يحيا كل هذه التناقضات فى كل لحظة (نموذج٧).

ولا تكتفى الذات (السارد/الشخصية) بإعادة قولها - كشخصية متكلمة فى الأصل - منفصلة عنه، ولكنها تتخذ من نفسها كسارد صوتاً أجنبياً غريباً عن صوتها كشخصية، أى إنما لا **تعيد قولها، ولا تعيد النظر إليه بمجرد إعادته في زمن آخر تال لتلفظه وحسب، ولكنها أيضاً تلجأ إلى طرح وجهة نظر أخرى داخل ملفوظها؛ تفعل هذا عن طريق الجمل الاعتراضية، والجمل الاستفهامية، والتقيط، في نوع من الهجنة اللغوية، والأسلبة، والإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية، التى تعلن جميعها عن تدخل صوت آخر ووعى آخر.**

وتعد الجمل الاعتراضية - المصاغة غالباً في شكل استفهام - أوضح الإجراءات وأكثرها استخداماً، لإقحام الصوت أو الوعى الأجنبى، لما تتسم به الجمل الاعتراضية من استقلال تنغيمى وتركيبى وإنجازى عن الجملة الرئيسية التى تعترضها[(١٣٠)]. فهى تعنى باستقلاليتها المتعددة عنصراً مغايراً ودخيلاً، وإن لم يحل استقلالها دون القيام بدور (دلالى) بالنسبة للجملة الرئيسية كأن تقوم بدور الإضاءة والتوضيح (كنت أشرب مع أصدقاء الشباب الأول - الذين تساقطت أوراقهم فى عواصم العالم، ولم يُبق الزمن على أحد منهم - ... نموذج٣)؛ فالجملة الاعتراضية (- الذين ... منهم) تكشف عن مصير أصدقاء «ميخائيل»/السارد الذين رافقوه فترة الشباب، وانتهى بهم الحال إلى الفراق والموت، فالتوضيح - هنا - يحمل تنديداً بقسوة الزمن، مما يجعل منه (أى من التوضيح) نبرة مختلفة ومغايرة. وهو ما يحدث أيضاً فى نموذج٢ (لقد عمرت وحشة روحه، لكنها- قال لنفسه - ظلت غريبة عنى)، فالعدول عن ضمير الغائب (روحه)، والالتفات إلى ضمير المتكلم (عنى)، يؤكد - باستخدام الجملة الاعتراضية (- قال لنفسه -) - أن الشخصية هى المتلفظة بغرابة «رامة» رغم أن الخطاب غير مباشر- محوّل؛ فنبرة الشخصية فى تلفظها مغايرة لنبرة السارد (=الشخصية) فى

الجملة الاعتراضية وليس الأمر مجرد تضمن لصوت الشخصية داخل صوت السارد. وقد تحمل الجملة الاعتراضية صوتاً غيرياً مناوئاً أكثر منه متضامناً وموضحاً، خاصة عندما تأتى فى صيغة الاستفهام (وعلى معرفته الحميمة بأعمق وأخفى خلجات جسدها - وروحها أيضاً؟ - فقد ظلت غريبة عنه/ رأى ومضة - أو مجرد العشق، مجرد القربى، ماذا يهم؟ - فى رنوتها ... نموذج٢. حبك لى - أهو هناك، أما يزال؟ - يوجد وينتفى ... نموذج٧).

فالاستفهام - بعلامته الخطية (؟)، وبنبرته التنغيمية الخاصة - داخل هذه الجمل الاعتراضية - يكشف عن صوت أو وعى ناقص غير مكتمل وساخر إزاء ما يقدمه السارد من معرفة أو حقيقة في الجملة الرئيسية المعترضة، وفى ذلك إضعاف وخلخلة وتقليل من يقينية معرفة السارد، وسخرية منها - بالتالى - فى الوقت نفسه.

فقول السارد بأن «ميخائيل» كان على معرفة حميمة بأعمق وأخفى خلجات جسد «رامة» - يصطدم بالتساؤل عن روحها (أى «رامة»)، هل تتضمنها هذه المعرفة أو تتجاهلها؛ وأياً كان الأمر فمعرفة السارد/«ميخائيل» معرضة - خلال الجملة الاعتراضية - للشك والسخرية من قبل الآخر، وتبرز السخرية واضحة عندما يصرح السارد بأن «ميخائيل» رأى فى نظرة «رامة» إليه إشارة خفية (ومضة) رامزة إلى الكثير من المعانى، فيظهر الصوت الآخر مستهيناً بهذه الومضة، حتى لو كانت تعنى عشقاً أو قربى؛ فهى لا تعنى - فى النهاية - شيئاً من وجهة نظره هو، وفى ذلك معارضة شديدة السخرية من محتوى الجملة المعترضة، ومن جنوح الشخصية المتلفظة فى الأصل (أى «ميخائيل») نحو التأويل المفرط أو المبالغ فيه. وقد يحدث للصوت الغيرى أن يستنكر على «ميخائيل» قوله - وفعله أيضاً. فقول «ميخائيل» أن حبه دائم التقلب، ما بين التجلى والانتفاء - يفترض وجوده المستمر وإن شهد أطواراً وتقلبات، ومع ذلك يتساءل الصوت الغيرى عن هذا الوجود، متصادماً مع تصريح «ميخائيل»، وساخراً من زعمه المتناقض بين الوجود والعدم. وهكذا تحيل الجمل الاعتراضية هذه الخطابات إلى هجنة لغوية وأسلبة بارودية تحمل صوتين أو وعيين لسانيين داخل الملفوظ نفسه.

وهو ما يتحقق أيضاً مع الاستفهام فى غير الجمل الاعتراضية (كان يستيقظ فجأة فى الليل ... لماذا كان هذا القلق الذى يدفعه للتيقظ ...؟ - نموذج٦).

وقد لا يكون الصوت الغيرى حاضراً بلفظه داخل الملفوظ الواحد، وإنما يكون متضمناً فيه أى يأتى الملفوظ رداً على تساؤلات واستدراكات غير ملفوظة، فى نوع من الحوار الداخلى معها أو ما يسمى **بالإضاءة المتبادلة**.

وهو ما يظهر فى حالات التنقيط (...)، واستخدام ألفاظ الاستدراك (لكن)، والألفاظ المجاب بها عن الأسئلة (نعم): (نعم ... نعم رأى ومضة فى رنوتها. نعم... نعم سمع جرس نجواها نعم، نعم، نشق عبق شعرها. نعم، لقد عمرت وحشة روحه - نموذج٢. أهذا الامتزاج الحار وحده هو الصدق؟ هذا الحضور الماثل أبداً كل لحظة، نعم كل لحظة، هو الصدق؟ لكنى يا حبيبتى دائماً أعيشهما معاً - نموذج٧)؛ ففى هذه المواضع التفات إلى كلمة الغير المضمرة، التفات إليها من أجل نقضها ودفعها والمجاهدة، لتأكيد العكس (نعم ... نعم، لكنى).

إن ما تتضمنه هذه الخطابات المحولة من تداخل صوتى ونبرات أجنبية مقحمة، وما تحدثه لأصالة الشخصية كذات للتلفظ من إضعاف أو استبعاد أو تغييب - لا يلبث أن ينكشف زيفه، ليس استناداً إلى تماهى السارد والشخصية الذى تنبنى عليه كل نصوص الثلاثية، ولكن - على الأخص هنا إضافة إلى مبدأ التماهى - **لما تقوم به هذه الخطابات نفسها من فضح التلاعب بقامى السارد والشخصية، فضح هذه الثنائية أو الازدواجية الصوتية التى يوهم ما الخطاب المحول، إذ يظل هذا الخطاب المحول محتفظاً ببعض ملامح الصيغة المباشرة للخطاب، أو يتحول إلى هذه الصيغة دون تمييز، أى دون علامات خطية تعلن العودة إلى الصيغة المباشرة.**

فالخطابات المحولة السابقة تخل ببعض قواعد التحويلات إلى الصيغة غير المباشرة، فلا يتم إسقاط علامات الاستفهام: (وهما يتبادلان السؤال عن الأحوال، ولماذا لم تشتركى فى المؤتمر؟ ... وما أخبار المتحف فى الاسكندرية، والترميمات الجديدة للحائط الشرقى؟ وإدماج عناصر الأعمدة التى اكتشفت فى ماريو بوليس. هل نجح؟ وأخبار قراءاتها الأخيرة للبرديات اليونانية؟ - نموذج٤. لم يسألها أيهما أصدق وأقرب إلى ينبوع الحياة؟ وما الصدق، وما جدوى مياه الينبوع الملحة؟ أهذا الامتزاج الحار وحده هو الصدق؟ هذا الحضور الماثل أبداً كل لحظة، نعم كل لحظة، هو الصدق؟ - نموذج٧). ولا يتم تحويل أسماء الإشارة والظروف إلى ما هو أبعد وأسبق فى الدلالة (يحس ببصيرة ما طفلية مبكرة النضج/ هذا/ الوداد الجسدى ... - نموذج١. قال أنه فى أيام مثل/ هذه/ ... - نموذج٣. تقول له أنها قد ضجرت من / هذا / السفر المستمر - نموذج٤. قرأ أن مصر ستلعب مع

المكسيك فى كرة القدم للناشئين / غداً / - نموذج٥. لم يقل لها ... أ /هذا / الامتزاج ...؟ / هذا / الحضور ...؟ - نموذج٦). والأهم من ذلك عدم تحويل الضمائر إلى الغيبة، والإبقاء على ضمائر الحضور، سواء فى ثنايا الخطاب المحول (وهما يتبادلان السؤال عن الأحوال. ولماذا / لم تشتركى / فى المؤتمر؟ لأنها عادت ... - أنها قد ضجرت من هذا السفر المستمر، وهذا العمل لا يصلح / لى /، / ولا أحبه / - نموذج٤). فالكلمات المسندة إلى ضمائر المتكلم والمخاطب (تشتركى، لى، أحبه) واقعة فى سياق تسوده صيغة الغياب (يتبادلان / ... / لأنها. قد ضجرتْ /... /يعرف أنها)، أو بعد الخطاب المحول، ولكن داخل المقطع نفسه دونما فاصل أو تمييز يشعر بتجاوز حدود الخطاب المحول الطباعية، كما فى نموذج٧ (لم يقل لها أن ...؟ لكنى يا حبيبتى دائماً أعيشهما معاً ... حبك لى يوجد وينتفى ... كل يوم فى وهمى)، بل ما يفترض أن يكون خطاباً محولاً بعد عبارة (قال أنه) يأتى مصاغاً بضمير المتكلم، مطيحاً بأهم سمة للخطاب المحول، هى صيغة الغائب التى لا بديل لهذا الخطاب عنها (ثم قال أنه فى أيام مثل هذه عندما / كنت / أمر / بمحنة الحب القديم الطويلة التى / حكيت / لك / عنها، /كنت / كمن يعانى مرضاً ... كان / كيانى / كله يلفظ كل ما / أشرب / ... كنت / أشرب / مع أصدقاء الشباب - نموذج ٣).

٢-الخطاب المسرَّد أو المروى

الخطاب المسرد أو المروى Narratized/Narrated Discourse هو إحدى صور الخطاب غير المباشر، تقدم به تلفظات الشخصية وأفكارها بصوت السارد، ومن ثم فهو أبعد عن المحاكاة وأكثر اختزالاً لحديث الشخصية (المصرح به أو الداخلى)، مستخدماً عبارات مثل: (أخبر ... حكى ...)، أو تلك التى توحى أو يفهم منها التلخيص؛ وعندما يتعلق الأمر بتلخيص كلام الشخصية يمكن أن يسمى بـ«التقرير السردى لأفعال الكلام» Narrative Report of Speech Acts (N.R.S.A.)[١٣١]، أما عندما يتعلق بأفكارها فيكون المنطوق أوجز وأقرب إلى الحدث الخالص فى حين أن حكاية المناقشة الداخلية أو الخطاب الداخلى يمكن أن تأتى بشىء من التفصيل، وهو ما يقترب مع ما يشار إليه تقليدياً بمصطلح «التحليل» Analysis الذى يمكن اعتباره حكاية أفكار أو خطاباً داخلياً مسرداً[١٣٢].

ومن نماذج الخطاب المروى في الثلاثية:

ن١: « ... وجلس إلى جوار محمود، كارهاً ومتصبراً، كأنما لم ينتبه إلى شىء، وانخرط معه ببسالة، فى حديث طويل عن مصاعب الشغل ومتاعب هندسة ترميم الآثار وغباوة المسؤولين وأفكارهم العتيقة وتمسكهم بالروتين المدمر ونقص الاعتمادات وبطء التنفيذ وغرائب طبائع الأثريين أيضاً ... » {رامة والتنين ص.٣٣١}

ن٢: « ... فقالت رامة، فى تواطؤ قديم كان أوشك أن ينساه وهى تجلس معه، على الأرض: نعم، نعم، البساط أحمدى. ليس هناك أحلى من قعدة الأرض. وجلس إلى جانبه على الفور من الناحية الأخرى مصطفى وأحمد وتحلقت البنات حولهم. ورد مصطفى، بحذر وتحوط على مشاعر الرجل، فأثار حكاية قديمة عن صراعات التوحيد القديمة بين الفصائل والتنظيمات، وتدخلت رامة على الفور، بلباقة واضحة جداً، وتكلمت عن الأدوار التاريخية والتضحيات التى لا يمكن أن تنسى، وعن تطور العلاقات بين القوى الاجتماعية والطبقية وتطور الوعى بهذه العلاقات ... » {الزمن الآخر ص.٤٨}

ن٣: «ومضت تحكى له حكايات لا نهاية لها. عادت إليه شهرزاد القديمة التى عرفها واستمع إليها وسحرته من عشرين عاماً- وأكثر- حكت له أشياء، وشربا معاً من فنجان قهوة كبير واحد... » {يقين العطش ص.٢٨٧}

ن٤: «يومها، فى كازينو كليوباترا، أفاضت فى شرح ما أسمته ظاهرة سَمَر/ وجدى، الراقصة الشهيرة، وفى وصف جسمها، وابتذالها، واعتبرت أن كل شىء فى مصر هو هذا الابتذال، الشيوع، التفاهة ... » {يقين العطش ص. ٤٤، ٤٥}

ن٥: « جاء عم أحمد العريجى، حسب الاتفاق، عندما شقشق الفجر » {يقين العطش ص. ١٦٩}

ن٦: «وتذكر الجدال الطويل عن نظريات الإرهاب الفردى والجماعى والمجالدة الطويلة حول حركة الشعب وحركة الأفراد وقبوله العميق فى أحشائه الغاضبة، برغم كل اعتراضاته المثقفة العاقلة، وقبولها أن يصنعا الحب ليلتها بجسد فيه بؤرة رفض عنيد. » {الزمن الآخر ص.٣٦}

ن٧: «وفيما بعد كان يردد لنفسه إجابته، لم ينزل عنها أبداً، لم يكن يريد هذه الصداقة. بل شيئاً آخر وأكبر إلى ما لا نهاية ... » {رامة والتنين ص.١٢٠}

تقدم النماذج السابقة أشكالاً مختلفة للخطاب المروى. وفى جميعها يختزل حديث الشخصية (المصرح به أو الداخلى)، وتتقلص للغاية - أو تكاد تنعدم - المحاكاة الخالصة لصوت الشخصية؛ وذلك لما يقوم به السارد - هنا - من رواية كل الخطابات ، وإيجازها، وتلخيصها، فلا يتضمن السياق ملفوظ الشخصية منقولاً أو محولاً، بل ما يشير إليه إجمالاً (انخرط معه فى حديث طويل عن ... - نموذج١. رد مصطفى بحذر ... فأثار حكاية قديمة عن ... تدخلت رامة بلباقة واضحة جداً وتكلمت عن ... - نموذج٢. ومضت تحكى له حكايات ... استمع إليها ... حكت له أشياء - نموذج٣. أفاضت فى شرح ... وفى وصف ... - نموذج٤. جاء ... حسب الاتفاق - نموذج٥. تذكر الجدال الطويل عن ... - نموذج٦. كان يردد لنفسه إجابته - نموذج٧). ويمارس السارد - هنا - هيمنة واضحة على خطاب الشخصية فيختفى صوت الشخصية، بينما يسود الصوت السردى الذى يباعد بين الشخصية وكلامها، ويتمتع هو وحده بالحضور، متخفياً وراء ضمير الغائب. إن خطاب الشخصية وصوتها - بذلك - معرضين للاختزال والإبعاد داخل خطاب السارد وصوته.

ويتراوح عمل السارد ما بين الإشارة المجملة التى لا تعين موضوع الخطاب. فـ«مصطفى» يرد على «عباس فؤاد» بحذر وحيطة؛ حفاظاً على مشاعره، و«رامة» تشارك فى الحوار فجأة، ولكن بطريقة لائقة ولبقة، دون معرفة بأية كلمات كان تلفظ «مصطفى» و «رامة» (نموذج ٢: رد مصطفى بحذر. تدخلت رامة على الفور بلباقة واضحة جداً). و «رامة» تحكى لـ «ميخائيل» حكايات وأشياء، و «ميخائيل» يستمع إليها، دون ذكر ملفوظ الحكايات أو موضوعها، فقط هناك عمليتا حكى واستماع (نموذج٣: مضت تحكى له حكايات لا نهاية لها ... استمع إليها ... حكت له أشياء)، ففى ذلك يصبح خطاب الشخصية أقرب إلى الفعل أو الحدث الخالص؛ **وبين تلخيص لكلام الشخصية، يكون بمثابة تقرير أو إخبار سردى عن ملفوظ الشخصيات**، متخلصاً كثيراً من توسعات المحادثة. فما دار من حديث طويل بين «ميخائيل» و «محمود» عن متاعب العمل فى ترميم الآثار، سواء فيما يتعلق بنقص الاعتمادات وبطء التنفيذ، أو فيما يتعلق بالطبائع الغريبة للأثريين، وسوء ما يتصف به المسؤولون من غباء وجمود وتمسك بالروتين (نموذج١). وما تحدث عنه مصطفى من صراعات قديمة من أجل التوحيد بين الفصائل والتنظيمات، وما تكلمت عنه «رامة» من تضحيات وأدوار تاريخية عظيمة لا تنسى، ومن تطور العلاقات بين القوى الاجتماعية والطبقية ومن تطور الوعى بهذه العلاقات (نموذج٢)، وما أسهبت فيه «رامة» من حديث عن الراقصة

الشهيرة «سمر وجدى»، ووصف جسمها، معتبرة إياها ظاهرة ذات دلالة على شيوع الابتذال والتفاهة (نموذج٤)، وما أبرم من اتفاق شفوى بين «ميخائيل» و «رامة» و «عم أحمد» العربجى من مجىء الأخير إليهما عند شقشقة الفجر (نموذج٥)؛ فمحادثات الشخصيات هذه تتجرد من ذاتية المتلفظين وعلاقاتهم التخطابية، لتصير (أى المحادثات) «أخباراً سردية» يرويها السارد، محيلاً أفعال الكلام أو الحديث بما تتضمنه من أصوات وتلفظات متعددة إلى خبر أو ملفوظ واحد، هو ملفوظ السارد الذى هو (أى السارد = «ميخائيل») أحد الذوات المتلفظة المضمرة داخل هذا الخبر أو الملفوظ وفى ذلك اختزال للتعددية الصوتية، وتشويه لتلفظات الذوات باختصارها، والسخرية منها بروايتها على هذا النحو؛ **وفى ذلك أيضاً نقل «مبتسر» لعلاقات الواقع والمجتمع والتاريخ، حيث تختزل تلك العلاقات إلى لغة، إلى كلام على ألسنة الشخصيات، لا يلبث أن يتعرض للاختصار والإبعاد والتحويل إلى مجرد خبر أو معلومة.**

وقد يكون عمل السارد حكاية لأفكار الشخصية الداخلية أو خطابها الداخلى، وعندها يكون الاقتراب أكثر من نفسية الشخصية وحياتها الداخلية داخل الخطاب المروى. فالجدال الطويل القديم بين «ميخائيل» و «رامة» عن: نظريات الإرهاب الفردى والجماعى، حركة الشعب وحركة الأفراد، وكذلك قبول «ميخائيل» لهذا الجدال رغم ما بداخله من غضب واعتراض، وأيضاً قبول «رامة» - ليلة تجادلهما - أن تصنع هى و«ميخائيل» الحب بجسد يسيطر عليه الرفض والعناد (نموذج٦). وترديد «ميخائيل» لقوله - رداً على «رامة» - بأنه لا يريد معها صداقة، بل شيئاً آخر وأكبر وغير محدود (نموذج٧)؛ مثل هذا الكلام المروى يأخذ شكل الحوار الداخلى (تذكر ... - نموذج٦. كان يردد لنفسه ... - نموذج ٧)، **ويكتسب معنى جديداً، بالإفصاح عن حضوره الدائم داخل نفس «ميخائيل»، متجاوزاً زمن إنجازه، ورغم ما قد يتعرض له من اختزال وإسقاط للكثير من ألفاظه عند سرده.**

٣-الخطاب غير المباشر الحر

الخطاب غير المباشر الحر Free Indirect Discourse نمط من الخطاب ممثل لأقوال الشخصية أو أفكارها، أكثر تحرراً واستقلالاً، تغيب عنه العبارة الممهدة أو الفعل التصريحى المحدد للأقوال والأفكار الممثلة. وفى الوقت الذى يحمل فيه هذا الخطاب بعضاً من سمات تلفظ الشخصية وكلامها وأفكارها، من الابقاء على العناصر الإشارية الخاصة بظروف الزمان والمكان، وعلى صيغ الاستفهام والتعجب والنداء ... ، وعلى التعبيرات الانفعالية، والمؤشرات الذاتية من لوازم وسجل



معجمى وأحكام شخصية وغيرها، مما يوهم أنه خطاب مباشر؛ فى الوقت نفسه يعتمد الخطاب غير المباشر الحر بعض الصيغ أو السمات النحوية والتركيبية للخطاب غير المباشر (وبخاصة ضمير الشخص الثالث والزمن الماضى) - بما يكشف عن توسط للسارد أو تدخل يباعد بين القارئ وكلمات الشخصية أو أفكارها الفعلية. ففى الخطاب غير المباشر الحر يختلط خطاب السارد وخطاب الشخصية، "... يضطلع السارد بخطاب الشخصية، بل تتكلم الشخصية بصوت السارد، وبذلك يلتبس المقامان ..."(١٣٣).

وعندما يقوم الخطاب غير المباشر الحر بالتعبير عن العالم الداخلى للشخصية: وعيها ومشاعرها، وأفكارها، غير المنطوق بها، مقترباً من التحقق اللفظى، أى محاكاة تلفظ الشخصية؛ عندها يسمى «المونولوج المسرود أو المروى» Narrated Monologue أو «أسلوب الكلام والفكر الممثل» Represented Speech and Thought Style(١٣٤)، أما عندما يقوم بالتعبير عن إدراكات الشخصية للعالم الخارجى، كما يحتمل أن تحدث فى وعيها، بدلاً من أن يصف السارد هذا العالم دون أن يوحى ذلك بأن الشخصية قد عبرت عن هذه الإدراكات أو صاغتها؛ فى هذه الحالة يسمى الخطاب غير المباشر الحر «الإدراك الممثل» Represented Perception(١٣٥).

وفيما يلى بعض نماذج الخطاب غير المباشر الحر في الثلاثية:

ن١: «هل كل شىء جاء إذن بالصدفة البحتة؟ هل كانت تنوى ألا تلقاه حقاً؟ كل شىء يشير إلى هذا. أيمكن أن تصل به الحيرة إلى هذا الحد؟ هل هى تقبلته على علاته، عندما ظهر على غير انتظار كما تتقبل الصدفة، والأمر الواقع فقط؟ وأخذته معها فى مجرى خطاها، دون تردد، ما دام قد جاء على أى حال، بهذه الصفة الغريبة؟ أهو حقاً عندها مجرد سد ثغرة مجرد ظهور. غير مطلوب حقاً لكنه إذا كان غير مرفوض تماماً فذلك إنما يجىء هكذا، دون إلحاح على الطلب أو الرفض سواء؟ أيمكن أن يكون هذا هو الذى يحدث؟ لا يقتنع بشىء ولا بعكسه،ويقلب فى ذهنه، حتى الآن، بلا توقف، هذيان الحيرة التى لا تنتهى.

/... لم ينس أن كل شىء ربما كان قد جاء بالصدفة البحتة، أنه مقبول، فقط، على علاته، كما تقبل الأشياء التى تأتى هدراً، ومجاناً، لماذا الحب منصهر عنده. بمعنى وجوده نفسه؟ وجوده الفيزيقى، وقامته فى العالم، وموقع قدميه على كل هذه الأرض؟ »

{رامة والتنين ص.٧٠، ٧١}

ن٢: « كانت الصدمة الجافة لأنه، أصلاً، لم يخطر على باله أن يضع مثل هذا السؤال، كأنما كان مهموماً بسلامة عضلة قلبه! سذاجته التقليدية أنه كان يريد أن يقول لها: انظرى كيف ينبض بحبك. فوجدها، كما عودته، سيدة النزول من حالق الدراما إلى الأرض. ولا شك عنده الآن أنها كانت محقة. هذه إيماءات ميلودرامية، أو لابد أنها هكذا تبدو، فكيف يمكن أن تصاغ دفقات الحب (الحب؟ الحب؟ ما الحب؟) وارتعاشاته، وغوامضه المطمورة ومغامزه الثاقبة؟ أيمكن أن تقال - حتى - من غير ميلودراما؟ أن تأخذ يدها، بصمت، تضعها على صدرك، أكان هذا صعب الاحتمال؟ ألم يكن ممكناً أن يطاق؟ كان لابد أن تنزل به من قمة الوجد المحرقة. أهذه صياغتها - هى - للمستحيل؟

أسياق المبتذل هو المشيح بوجوهنا أن يصوحها اللظى المتقد؟ أهذا هو؟ أم مجرد اللامبالاة ومجرد الانقطاع؟ ». {الزمن الآخر ص.١٣}

ن٣: « وتبادلا التخطيط لرحلة يعرفان - أو يتشوفان - أن الحب سوف يغمرها بنعم غير منظورة. أعطته رقم التليفون الذى يطلبها فيه وعنوان الفندق الذى سوف تقيم فيه عندما يصل إلى المدينة التى قالت إنها مدينتنا. وهو الرقم الذى كان خاطئاً - هل كتبه خطأ أم هى التى أملته عليه خطأ؟ - ولم تكن هى فى الفندق الذى جاءه إليها، وكانت الدنيا تمطر رذاذاً، ودهش الفندقى قليلاً عندما سأل عنها، قال إنها كانت عنده لكنها ذهبت. لا، لم تترك عنواناً». {يقين العطش ص. ١٩٨}

ن٤: « صديقه رجاء الدقلى، الذى مات الآن، بالسرطان - كم من أصدقائه ماتوا الآن! - كان قد أهداه كتابه الشعرى: "إلى صديقى الذى أحبه، ولا يصدق أننى أحبه" من غير شجن، لكن بعاطفة لا شك فيها - حتى بمجرد إثارة الشك فيها، ومستغربة قليلاً من صديقه، "لا يصدق أننى أحبه" أى شجن مضمر فى هذا التقرير البسيط. كان طويل القامة، صعيدياً، ذا كبر/ومرارة فى السخرية، شعراً وحياة، ومات مبكراً جداً عما ينبغى، بالسرطان. أفى الموت ما ينبغى؟ وما ينبغى؟ {يقين العطش ص. ٢٥١، ٢٥٢}

ن٥: « كانا فى استراحة دهشور. كان قد انتقل فى الليل إلى "جناحها" يعنى الجزء الخاص بالست المفتشة من الاستراحة المبنية من قسمين بينهما ممر مسقوف. وكانت أم برهوم قد أعدت لهما العشاء - كلاً على حدة، فى "بيته" لوحده، وقالت تصبح على خير يا بشمهندس،

وخرجت من عنده، أقفلت الباب وراءها، وقالت باللهجة نفسها وبالصوت نفسه تصبحى على خير يا ست رامة. وكأنما كانت تعرف أن ما بينهما لا يقف دونه حاجز ولا باب. »

{يقين العطش ص. ٢٢٩}

تشهد النماذج السابقة تواجداً لصوتين متداخلين دون علامات ترسم حدوداً أو تمييزات قاطعة بينهما. فالسارد يلغى فعل القول والعلامات الخطية - وهو بصدد نقل خطاب الشخصية ويقوم بتشخيص أو تمثيل خطابها الداخلى ضمن خطابه هو، أى إنه **يعيد صياغة خطاب الشخصية بصوته، محتفظاً ببعض سمات لغة هذه الشخصية.**

وهنا يندمج خطاب الشخصية بخطاب السارد، يختلط صوتها بصوته، ويستمع القارئ - فى هذه الحالة - إلى الشخصية، ويتعرف على محتوى وعيها، بإصغائه الدائم إلى صوت السارد، وبذلك تنكشف مسؤولية السارد تجاه خطاب الشخصية المنقول، **كما تتأكد «مركزيته» كأصل للسرد والقول،** وتحكمه فى مجرى الحكاية، فلا يضطر إلى إيقاف فعل السرد لنقل خطاب الشخصية، أى لا يحدث انفصال بين مقامى السارد والشخصية.

غير أن مركزية السارد هذه تتخفى وراء «تعددية لسانية» واضحة تجمع بين الصوت المباشر للمتكلمين وصوت السارد، داخل تركيب واحد مصاغ بضمير الغائب، وفى زمن الماضى، وعلى نحو متداخل ومختلط أو ملتبس من غير انفصال بين الأصوات، من غير حاجة إلى إبراز أصل التلفظات.

تأتى كل النماذج السابقة - سواء كانت مونولوجاً مسروداً أم إدراكاً ممثلاً - مصاغة بضمير الغائب، وفى زمن الماضى (كل شىء جاء بالصدفة ... كانت تنوى ألا تلقاه ... لم ينسى أن كل شىء ربما كان قد جاء بالصدفة ... - نموذج ١. لم يخطر على باله أن ... كان يريد ... فوجدها كما عودته ... - نموذج٢. وتبادلا التخطيط لرحلة ... ودهش الفندقى قليلاً عندما سأل عنها ...- نموذج٣. صديقه رجاء الدقلى الذى مات ... كان قد أهداه كتابه الشعرى ... ومستغربة قليلاً من صديقه ... - نموذج٤. كانا فى استراحة دهشور.. كانت أم برهوم قد أعدت لهما العشاء ... وكأنما كانت تعرف أن ما بينهما ... - نموذج٥). وفيها يخبر السارد عن شخصيات: «ميخائيل»، «رامة»، الفندقى «رجاء الدقلى» صديق «ميخائيل»، أم برهوم، مع إعادة صياغة خطابات هذه الشخصيات ضمن خطابه هو (أى السارد)، دون أن يكون الأمر مجرد نقل مباشر أو غير مباشر،

ولكنه محاكاة لخطاب الشخصية بصوت السارد، محاكاة لما يحتمل أن فكرت فيه الشخصية وتلفظت به، أى "... إعادة إنتاج للخطاب المتخيل لوعى ما فى زمانه الخاص ومكانه."(١٣٦)

فداخل خطاب السارد يقبع صوت الشخصية. ضمير الغائب والزمن الماضى متزامنان - ومنصهران - مع الإشارة إلى: نفس الشخصية وذاتها (المتكلم الأصلى)، لحظة وعيها ومكانه، تعبيريتها الخاصة الذاتية.

تدور الحكاية - داخل النماذج السابقة - فى الزمن الماضى، حيث يخبر السارد فيها عن ماضى الشخصية، عما حدث لها، وعما عَنّ لها ودار بفكرها ووعيها قبل لحظة السرد، **غير أن السارد إذ ينقل وعى الشخصية في زمن سابق على زمن السرد، فهو يحفظ للحظة الوعى «راهنيتها»**، أى يتزامن فعل الوعى - بزمن حدوثه ومكانه - تجاه شعور أو حدث ماض مع الزمن المسرود فيه هذا الشعور أو الحدث. ففى الوقت الذى يفترض فيه الزمن الماضى بعداً زمنياً ومكانياً عن وعى الشخصية، **تبقى أسماء الإشارة والظروف دون تحويل، وكأن القارئ بصدد خطاب مباشر صادر - آنياً وفي لحظة سرده عن وعيها** (كل شىء يشير إلى/ هذا/ ... تصل به الحيرة إلى/ هذا/ الحد ... ما دام قد جاء على أى حال بـ/ هذه/ الصفة الغريبة ... فذلك إنما يجىء/ هكذا/ ... يمكن أن يكون/ هذا/ ... يقلب فى ذهنه حتى/ الآن/ ... نموذج١. لم يخطر على باله أن يضع مثل/ هذا/ السؤال ... لا شك عنده/ الآن/ أنها كانت .../ هذه/ إيماءات ميلودرامية أو لابد أنها/ هكذا/ تبدو ... كان/ هذا/ صعب الاحتمال ... أ/ هذه/ صياغتها ... أ/ هذا/ هو... - نموذج٢. يعرفان أو يتشوفان أن الحب/ سوف/ يغمرها ... عنوان الفندق الذى/ سوف/ تقيم فيه ... - نموذج٣. مات/ الآن/ ... ماتوا/ الآن/ ... شجن مضمر فى/ هذا/ التقرير ... - نموذج٤). فألفاظ الإشارة (هذا/ هذه، هكذا) لا تتحول - كما يحدث فى الخطاب غير المباشر المبعد فيه خطاب الشخصية - إلى (ذلك/ تلك - كذلك)، كما أن التعبيرات الظرفية (الآن، سوف يغمرها، سوف تقيم فيه) لا تتحول إلى (حينئذ، كان سيغمرها، كانت ستقيم فيه).

إن القارئ - هنا - بإزاء وعى الشخصية لحظة حدوثه أو تحققه، رغم تلقيه - عبر وساطة السارد - في زمن تال لتحققه، وبذلك يحتفظ ماضى السرد باللحظة الحاضرة للوعى. ويرتبط بهذا أيضاً كثرة الأفعال والصيغ الدالة على الزمن الحاضر (يشير، تصل، تتقبل، هو عندها مجرد ...، يجئ يمكن أن يكون ...، يقتنع، يقلب، الحب منصهر عنده بمعنى وجوده - نموذج١. ويمكن أن تصاغ ...

يمكن أن تقال ... أن تأخذ ...، سياق المبتذل هو الشيح بوجوهنا ..- نموذج٢. يعرفان أو يتشوفان. - نموذج٣. مستغربة قليلاً ... - نموذج٤). فهذا الزمن الحاضر المرتبط بلحظة الوعي - والتلفظ - يندمج ويتزامن مع الزمن الماضي المشكل لخطاب السارد.

ويأتي خطاب السارد محتفظاً بما يصاحب لحظة الوعي من محتوى انفعالي عاطفي يظهر - بشكل خاص - في بعض الصيغ التعبيرية والتراكيب.

ومن ذلك الجمل الاستفهامية المذيلة بعلامة الاستفهام (هل كل شيء إذن جاء بالصدفة البحتة؟ هل كانت تنوي ألا تلقاه حقاً؟ ... أيمكن أن تصل به الحيرة إلى هذا الحد؟ هل هي تقبلته ...؟ وأخذته معها في مجرى خطاها ...؟ أهو حقاً عندها مجرد سد ثغرة ...؟ أيمكن أن يكون هذا هو الذي يحدث؟ ... لماذا الحب منصهر عنده بمعنى وجوده نفسه؟ وجوده الفيزيقي وقامته في العالم ...؟ - نموذج ١. كيف يمكن أن تصاغ دفقات الحب (الحب؟ الحب؟ ما الحب؟) ...؟ أيمكن أن تقال - حتى - من غير ميلودراما؟ ... أكان هذا صعب الاحتمال؟ ألم يكن ممكناً أن يطاق؟ أهذه صياغتها - هي - للمستحيل؟ أسياق المبتذل هو الشيح بوجوهنا أن يصوحها االلظى المتقد؟ أهذا هو؟ أم مجرد اللامبالاة، ومجرد الانقطاع؟ - نموذج٢ ... - هل كتبه خطأ أم هي التي أملته عليه خطأ؟ - ... - نموذج٣. أفي الموت ما ينبغي؟ وما ينبغي؟ - نموذج٤).

ومنها العبارات التعجبية المذيلة بعلامة التعجب (كأنما كان مهموماً بسلامة عضلة قلبه! - نموذج ٢. ... - كم من أصدقائه ماتوا الآن! - ...- نموذج٤).

ومنها أيضاً الجمل الاعتراضية (أيمكن أن تقال - حتى - من غير ميلودراما؟ ... أهذه صياغتها - هي - للمستحيل؟ - نموذج٢. وتبادلا التخطيط لرحلة يعرفان - أو يتشوفان - أن الحب سوف يغمرها ... - هل كتبه خطأ أم هي التي أملته عليه خطأ ؟ - ... - نموذج٣. ...- كم من أصدقائه ماتوا الآن! - ... - نموذج٤). وبما يرتبط بالاستفهام والتعجب، وبما يرتبط بالجمل الاعتراضية، من نبرات تنغيمية خاصة -

يتم نقل «النبرات» الانفعالية والتعبيرية للشخصية، أي يحتفظ بها السارد دون أن يقوم بتمثيلها أو روايتها أو صياغتها بالكلمات، وإن كان السارد يضعها داخل سياق بضمير الغائب وزمن الماضي، على نحو يختلط فيه صوت الشخصية بصوت السارد، ويتداخلان معاً من غير انفصال أو انقطاع. إن هذا الاختلاط والالتباس والمزج بين الصوتين، هذه المداخلة من قبل السارد - لا تخلو

من التقاطع مع رؤية الشخصية، بالتضامن معها، أو مجادلتها، أو الاستهانة بها والسخرية منها. فكثيراً ما يشارك السارد الشخصية حيرتها ونقص معرفتها، كما فى الاستفهامات العديدة المتكررة.

وقد يكون هو نفسه سبباً فى خلق الحيرة (الرقم الذى كان خاطئاً/ - هل كتبه خطأ أم هى التى أملته عليه خطأ؟ -/). وقد يتعاطف السارد مع الشخصية، ويرثى لها (- كم من أصدقائه ماتوا الآن! -).

قد يعرض بشعورها أو فهمها (كأنما كان مهموماً بسلامة عضلة قلبه!. مات مبكراً جداً عما ينبغى بالسرطان./ أفى الموت ما ينبغى؟ وما ينبغى؟/). وقد يقف منها موقفاً ساخراً متشككاً (يمكن أن تصاغ دفقات الحب/ (الحب؟ الحب؟ ما الحب؟)/).

وقد تتجلى الحالة الإنفعالية والشعورية للشخصية من خلال بعض العبارات، كتلك التى قد تحمل تحققاً أو تعييناً (إذن حقاً، تماماً، سواء، فقط - نموذج١. أصلاً، لا شك، لابد - نموذج٢. قليلاً - نموذج٣. لا شك، قليلاً، مبكراً جداً - نموذج٤. كلاً على حدة - نموذج٥)، أو التى قد تحمل إلحاحاً وترديداً باستخدام التكرار: (حقاً (٣مرات)، مجرد (مرتان) - نموذج١. الحب؟ (٣مرات)، لابد (مرتان)، مجرد (مرتان) - نموذج٢. ما ينبغى؟ (مرتان) - نموذج٤، أو تلك التى تحمل تردداً وعدم تثبت أو يقين: (ربما - نموذج١. كأنما - نموذج ٢، ٥).

مثل هذه التعبيرات التى تتخلل خطاب السارد - تقف دليلاً على انعكاس الداخل أو الخارج على وعى الشخصية. فتظهر (أى الشخصية) - من خلالها - متثبتة، أو حائرة، أو متعلقة بشىء ما. فعبارة (بعاطفة لا شك فيها - نموذج٤) توضح ثقة «ميخائيل» بشعور صديقه «رجاء الدقلى» نحوه من خلال الإهداء الذى يحمله الكتاب الشعرى لصديقه هذا، رغم ما قد يتضمنه الإهداء من الإحساس بعدم تصديق «ميخائيل»، غير أن «ميخائيل» يتقبله على أنه قول مكتوب من غير أسى (كان قد أهداه كتابه الشعرى «إلى صديقى الذى أحبه، ولا يصدق أننى أحبه» من غير شجن لكن بعاطفة لا شك فيها). كما أن عبارة (ربما كان قد جاء بالصدفة البحتة - نموذج١) تكشف ارتياب «ميخائيل» إزاء لقائه بـ «رامة»، وشكه فى أن هذا اللقاء كان مجرد صدفة، وفى أن «رامة» لم ترد للقاء أن يكون مؤكداً. كذلك فإن التكرار (الحب؟ الحب؟ ما الحب؟ - نموذج٢) يعلن رغبة ملحة وأكيدة فى معرفة حقيقة الحب. وفى مقابل هذه التعبيرات التى تعكس وعياً بما فى داخل الشخصية من مشاعر وهواجس ورغبات - تأتى عبارة (دهش الفندقى قليلاً - نموذج ٣)، لتبرز حالة

الدهشة التى اعترت الفندقى إزاء سؤال «ميخائيل» له عن «رامة»، بما صاحب السؤال من حيرة ويأس واضطراب بدا على وجه «ميخائيل»؛ فملامح وجهه الخارجية أحدثت دهشة واستغراباً فى نفس الفندقى. هنا إدراك ممثل للخارج فى مقابل ما سبق من فكر ممثل، غير أن كليهما منعكس على وعى الشخصية، أى يقعان فى نطاق الوعى. ويمران بداخل الشخصية.

وقد يتضمن خطاب السارد كلمات وتعبيرات تخص الشخصية، سواء فيما يتعلق بأسلوبها أو معجم ألفاظها وعباراتها، أو تقييمها الذاتى بما يشمل من أحكام واعتقادات وميول ... فالصفات في: (جاء بالصدفة/ البحتة/ ... جاء بهذه الصفة/ الغريبة/ ... تقبلته/ كما تتقبل الصدفة/... مقبول/ كما تقبل الأشياء التى تأتى هدراً ومجاناً/ ... نموذج١. كانت الصدفة/ الجافة/ ... سذاجته/ التقليدية/ ... هذه إيماءات/ ميلودرامية/ ... غوامضه/ المطمورة/. ومغامزه/ الثاقبة/ ... قمة الوجد/ المحرقة/ ... اللظى/ المتقد/ ... - نموذج٢. الحب سوف يغمرها بنعم/ غير منظورة/ ... - نموذج٣. بعاطفة/ لا شك فيها/ ... أى شجن/ مضمر/ فى هذا التقرير/ البسيط/ ... - نموذج٤).

هذه الصفات محملة بانطباعات ومعارف، وتقديرات ذاتية خالصة صادرة عن «ميخائيل»/ الشخصية أكثر مما هى ممثلة لرؤية السارد، فـ «ميخائيل» هو من يجعل من (الصدفة) سمة مميزة للقائه بـ «رامة»، بل لعلاقته بها وتقبلها له، يصفها بأنها بحتة، غريبة جافة، عفوية، عابرة؛ وهى صفات تكشف عن وعيه الداخلى العميق بحقيقة موقف «رامة» منه، رغم ما قد يدعيه من عدم جزمه وثقته بهذا (باستخدام الاستفهام، وعبارات الاحتمال مثل: ربما «هل كل شئ جاء إذن بالصدفة البحتة؟ ... لم ينس أن كل شىء ربما كان قد جاء بالصدفة البحتة» - نموذج١).

و«ميخائيل» أيضاً هو من يملك الأهلية لأن يصف سذاجته بالتقليدية، ومغامزه الثاقبة والنعم بأنها غير منظورة، والشجن بأنه مضمر ... وهكذا. وبالإضافة إلى الصفات التى تحمل تقييماً ذاتياً تظهر **بعض التعبيرات التى ترتبط بحديث الشخصية الشفوى واليومى** (هل هى تقبلته/ على علاته/ عندما ظهر ...، كما تتقبل الصدفة و/ الأمر الواقع/ فقط ...، ما دام قد جاء/ على أى حال/ ...، أهو حقاً عندها/ غير مطلوب/ ...، أنه مقبول فقط/ على علاته/ ... - نموذج١. أيمكن أن تقال/ - حتى - / من غير ميلودراما ... - نموذج٢. / مستغربة/ قليلاً ... - نموذج٤. يعنى الجزء الخاص/

بالست المفتشة/ ... أعدت لهما العشاء - كلاً على حدة / فى «بيته»/ لوحده/ ... - نموذج٥). فالتعبيرات: (على علاته، الأمر الواقع، على أى حال، غير مطلوب، - حتى -، مستغربة) أقرب إلى كلام الشخصية أو حديثها الشفوى، رغم فصاحة كلماتها وتراكيبها، كما أن التعبيرات (الست المفتشة فى بيته، لوحده) هى مما تنطق به الخادمة أم برهوم، من الإشارة إلى «رامة» باللقب (الست المفتشة)، والميل إلى العامية حتى فى أقل مظاهرها وضوحاً، تلك التى لا تمس فصاحة الكلمة أو سلامة التركيب، بل تقف عند حدود التنغيم والدلالة (فى بيته، لوحده). وقد يرتبط التعبير بخطاب الشخصية المباشر غير المحول (قال إنها كانت عنده لكنها ذهبت. لا، لم تترك عنواناً. - نموذج٣)، فرغم خطاب الفندقى المحول (قال أنها ...)، إلا أنه يتم الإبقاء على أداة النفى (لا) المرتبطة بالخطاب المباشر، أى تتم هنا المزاوجة بين الخطاب غير المباشر المحول (بوساطة السارد) والخطاب المباشر (للشخصية).

وهكذا يقوم السارد - فى الخطاب غير المباشر الحر - بالتعبير عن العالم الداخلى (فى حالة المونولوج المسرود)، أو العالم الخارجى (فى حالة الإدراك الممثل)، بوصفه وعياً منعكساً، أى ما هو واقع فى نطاق وعى الشخصية، ومشكل له، مكتسباً من تمثيل السارد له، وإعادة صياغته داخل خطابه - وجوداً جديداً (بالتضامن، أو الحوار والجدل، أو السخرية ...)، ولكن يحدث أن يكون إدراك العالم الخارجى غير منعكس على وعى الشخصية وفكرها وإحساسها، فيأتى خطاب السارد تمثيلاً لمدرك حسى للشخصية غير منعكس عليها (لم تكن هى فى الفندق الذى جاءه إليها/ وكانت الدنيا تمطر رذاذاً/، ودهش الفندقى قليلاً ... - نموذج٣. كان قد انتقل فى الليل إلى «جناحها» يعنى الجزء الخاص بالست المفتشة من الاستراحة/ المبنية من قسمين بينهما ممر مسقوف/، وكانت أم برهوم ... - نموذج٥)؛ فالمطر وبناية الاستراحة مما تدركه الشخصية حسياً، وينقله السارد، دون أن يكون له أثر على نفسيتها.

تتعرض الذات المتلفظة/الشخصية - داخل الخطاب غير المباشر الحر - للإبعاد والالتباس، بإعادة صياغة خطابها من قبل السارد، رغم احتفاظه (أى الخطاب غير المباشر الحر) ببعض سمات تلفظ الشخصية.

ما يحدث - إذن - هو الاتجاه بأصل التلفظ نحو الإبعاد، الالتباس، الخلط والتشويه، إبعاد لكل أصل، لكل ذات متلفظة، بما فى ذلك «ميخائيل»، ولكن «ميخائيل» هو نفسه السارد الذى

يقوم بفعل الإبعاد، أى إن الأمر - في النهاية - مجرد إدعاء بمحو الأصل، أى أصل، ولكنه - في الحقيقة - تأكيد على مركزية «ميخائيل» / الشخصية/ السارد.

٣- بنية التواصل السردى

السرد - في حقيقته - تشخيص لغوى وأدبى لمختلف أنواع الملفوظات أو الخطابات التى تصوغ بها الذات أو الذوات (المتكلمة) موقفها الإيديولوجى، وضعيتها، علاقتها بالآخر/ العالم؛ هذه الملفوظات الموزعة بين خطاب السارد وخطابات الشخصيات يتم نقلها وتقديمها وإدراجها داخل النص بواسطة السارد الذى هو محض اختيار للمؤلف الضمنى، ليشكل (أى النص) - عبر بنياته الخطابية والسردية - تمثيلاً لعالم ممكن محتمل مشيد وفق نسق القيم التى يتبناها المؤلف الضمنى المعنى بتنظيم النص وبنائه؛ وهى قيم لا يفصح عنها النص بشكل مباشر وصريح عبر خطاباته وملفوظاته المتعددة (وبخاصة خطاب السارد)، ذلك أن المؤلف الضمنى لا يبرز أبداً فى النص كذات متلفظة، إذ أنه صيغة مجردة أو تمثيل نصى للمؤلف الواقعى؛ فهو يعد بمثابة «أنا عميقة» للمؤلف الواقعى، يسعى هذا الأخير إلى اكتشافها عبر الكتابة وتشكيل النص، والتى يمكن أن تعارض ما يصرح به المؤلف الواقعى فى حياته الحقيقية. إن بنية النص (الدلالية واللغوية والتكوينية) - إذن - لا ترتد مباشرة إلى ملفوظات الذات أو الذوات (بما فى ذلك المؤلف الواقعى)، وما يربط بين هذه الملفوظات من علاقات تسلسل أو تتابع أو تجاور، بقدر ما تشكلها (أى بنية النص) علاقات أكثر تعقيداً وخفاء وتداخلاً تنبنى بها الخطابات المختلفة، مستوعبة فى جدلية واضحة الواقعى والذاتى والتاريخى واللغوى والنصى ...، ومعرضة لكثير من الإجراءات والتحويلات والتشكيلات الصيغية ومحملة بدلالات وإيحاءات متعددة؛ وبها أيضاً تتشابك هذه الخطابات، وتندمج، وتتجادل، وتندرج فى بنيات سردية ونصية كبرى؛ ليصبح النص - فى النهاية - عملية بنينة وفق شروط خطابية وسردية وبنائية معقدة، تستلزم - فى الوقت نفسه - شروطاً خاصة لتلقيه (أى النص) تنتظر تحيينها من قبل القارئ الضمنى الذى "... يجسد مجموع التوجهات الأولية التى يقترحها نص تخييلى على قراءه الممكنين والتى هى شروط تلقيه ... [و] هو متجذر داخل بنية النصوص نفسها ..."(١٣٧)، معنى هذا أن هناك علاقة تواصلية ما بين المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى، تقترحها وتأخذ بتشييدها بنية النص السردى التى هى بالتأكيد.

" ... شكل من أشكال صياغة العالم..."(١٣٨)، أو صيغة مقترحة ممكنة ومحتملة للوجود الإنسانى.

وتتشكل نصوص الثلاثية من عدد من البنيات اللفظية (اللغوية - الأسلوبية) والسردية والتكوينية والدلالية، تجلى الكثير منها خلال دراسة عناصر التواصل السردى وآلياته. فالخطابات (بصورها المختلفة) **تظهر «وصاية» واضحة من السارد تجاه ملفوظات الشخصيات**، تتفاوت ما بين القيام بمهمة التقديم والنقل كنوع من الرعاية والوساطة (كما فى الحوار والخطاب المنقول)، وبين التدخل الصارخ الذى يصل إلى حد اختزال ملفوظ الشخصية (كما فى الخطاب المسرد)، فلا تتمتع الشخصية بكامل حريتها فى التلفظ، ولا يصبح ملفوظها بمنأى عن هذه الوصاية - إلا فى حالة «ميخائيل» (فى الخطاب المباشر الحر) الذى هو نفسه السارد.

وتحاول النصوص التخلص من الوصاية أو الهيمنة أو المركزية، بادعاء تضمنها لوعى غيرى آخر. يظهر ذلك فى: توزع أمر الذات (الساردة) بين التخفى والظهور (باستعمال ضميرى الغائب والمتكلم)، بين مقامى السارد والشخصية، انقسامها واتخاذها من نفسها آخر تخبر عنه، وتشخص كلامه (منقولاً أو محولاً أو مسروداً ...)، تخاطبه وتحاوره وتسائله، فيجادلها، ويقاطعها، ويسخر منها (يحدث هذا فى كل صور الخطابات تقريباً، متجلياً فى شيوع ظواهر الاستفهام والاعتراض والتعجب والتنقيط أو الحذف): أو يقنع بدور المسرود له (كما يحدث فى الانصرافات السردية التى تظهر بالتحول عن الضمير والالتفات إلى غيره، أو باستخدام الجملة الاعتراضية)، التلفت إلى كلمة الغير، بالانخراط فى حديث مباشر مع الآخر (أثناء الحوار)،وبالتوجه الحوارى إلى الآخر دون مشاركته الفعلية فى عملية التلفظ، أى دون أن يكون متحدثاً، فقط تخاطبه الذات المتكلمة، وترد على كلمته المضمرة داخل الخطاب (بخاصة فى مواضع التحاور مع الذات كالمناجاة والمونولوج الداخلى أو المونولوج الحوارى)، وبإدراج خطاب الغير (منقولاً أو محولاً أو مسروداً)، وبإدراج العديد من النصوص المتخللة التى تنتمى إلى أجناس تعبيرية مختلفة؛ وهذا التلفت إلى كلمة الغير من شأنه أن يؤدى إلى «تعددية لسانية» - بتعدد أشكال الوعى - تظهر فى تعدد أصوات الشخصيات، وما يرتبط بذلك من استخدام العامية، الألفاظ المستحدثة والأجنبية، التعبيرات واللوازم الذاتية، كما تظهر فى تنوع سجلات الكلام للنصوص المتخللة بأجناسها التعبيرية المتباينة فى خصائصها اللغوية وتقاليدها الكتابية. وفى كل هذا بروز لأصوات غيرية أجنبية داخل خطاب السارد/ الحكاية

(فى نوع من الهجنة، أو الأسلبة، أو الإضاءة الحوارية المتبادلة، أو التناص)، بما يسهم فى الإفلات من أحادية صوت السارد ووعيه المونولوجى، وفى زعزعة هيمنته على السرد، وإخضاعه - بوجه عام - لمسار وحيد الاتجاه، الأمر الذى يؤدى إلى تكسير خطية المسار السردى، وإحداث الكثير من التصدعات للسرد/للحكاية، حيث تفتقد مقاطعها إلى الترابط المنطقى، ويبدو الكثير منها معلقاً سياقياً، أى تتسم بنية السرد/ الحكاية بالانقطاع والتشظى والاختلال (خاصة مع النصوص المتخللة ومقاطع الإصاتة)، كما يتجلى الوعى الغيرى فى محاولة ربط الحكاية بالسياق الثقافى العام، ليس فقط بالالتفات إلى الواقعى واليومى والمعيش، بل أيضاً بالإحالة إلى التاريخى والأسطورى والرمزى والدينى والإنسانى ... منصهراً بالفانتازى والحلمى والتخيلى؛ سعياً إلى توسيع أفق الحكاية الدلالى (واللسانى).

ومن شأن انفتاح الذات على وعى الآخر وملفوظه أن يؤدى إلى انزياح الحكاية عن الذات المتلفظة بوعيها المونولوجى وكلمتها الوحيدة الصوت، وهو ما يضفى عليها - فى المقابل - لوناً من الحوارية أو التعددية ، غير أن هذه الحوارية تخفى وراءها ذاتاً مسيطرة ومتحكمة تتظاهر بالانفصال عن الحكاية/ العالم المتخيل، باعتبارها سارداً خارجياً، بينما هى متورطة فيها بوصفها الشخصية الرئيسية، هذه الذات/ الشخصية/ السارد التى تمنح الوجود لكل الشخصيات والملفوظات.

فالملفوظ السردى كله ينقل بواسطتها، بطريقة أو بأخرى، بما يحمله هذا الملفوظ من تعدد أو تنوع فى اللغات والرؤى. إن الذات - إذن - تدعى امتلاكها وعياً متعدداً، حوارياً، غير منغلق، يسكنه الآخر بصوته ووعيه، فى حين أنها لا تعتد بالعلاقات التخاطبية (فى الحوار)، إذ يتسم حوارها مع غيرها من الشخصيات بطبيعة جدالية مستمرة، دون أن تفضى إلى نوع من الالتقاء أو التواصل وبالتالى لا تصبح الحقيقة نتيجة حوار متبادل مع الآخر، بقدر ما هى رهن حوار منقطع من قبل الذات وحدها (عبر الأسئلة اللا نهائية غير المجاب عنها). فالذات هى المالكة للحقيقة التى ينازعها فيها آخر غير غريب أو غير منفصل عنها. وهى فى ذلك تصدر فى رؤيتها للحقيقة/ الواقع/ الوجود، عن حس ذاتى خالص يتعلق بمبدأ أو قيمة (هى المطلق) ينتفى معها الواقعى واليومى والتاريخى باختلاطه بالأسطورى والفانتازى والحلمى؛ هذا المبدأ لا تقبل الذات حواراً بصدده، رغم يقينها الدائم بعدم تحققه أبداً.

مثل هذه الذات السردية (المشخصة) التى ينبنى العالم السردى وفقاً لها - تبدو أكثر التباساً بالمؤلف الضمنى الذى يقوم بتشييد الحكاية/ النص السردى، والذى يعد تمثيلاً نصياً للمؤلف الواقعى، بمعنى أن القيم المؤسسة للنص السردى (من قبل المؤلف الضمنى والمؤلف الواقعى) هى ذاتها قيم الذات داخل الحكاية، فيما تنطق به، أو تفكر فيها، أو تقوم به؛ هذه القيم التى تسعى الذات بمختلف التقنيات السردية، بما يتضمنه الأمر من لعب وازدواجية ومساءلة ونفى ... ؛ تسعى إلى اكتساب تأييد القارئ الضمنى، عن طريق تهيئته - وفق ما تحدده من شروط تلق خاصة - للقيام بفعل تأويلى لعالم الذات وقيمها. وهكذا يتحدد شكل النص فى بنائه وتلقيه وفق قيم هذه الذات السردية.

هوامش الفصل الثانى

١- بيير زيما، النقد الاجتماعى ص. ١٧٥. وحول فكرة «المحتمل» يقدم «تودوروف» فى كتابه «شعرية النثر» فصلاً بعنوان : «مقدمة فى المحتمل» An Introduction to Verisimilitude يؤكد فيه أن الخطابات ليست محكومة بمطابقة مرجعها، بل بقوانينها الخاصة، وبأسلوب إخبارها الذى يجعلنا نقبل ما هو متعارض، فالمحتمل علاقة مع النص لا مع الواقع. ومن هنا يكفينا فقط أن نتابع احتمالية النص لا حقيقة العالم المستدعى.

كما يرى «رولان بارت» أن ما يجرى بالقصة ليس شيئاً من وجهة نظر مرجعية واقعية، وما يصل إلينا هو اللغة وحدها، أى مغامرة اللغة. ويؤكد «جريماس» أن مسألة الصدق تبسط فى حدود الملفوظ الداخلية بصرف النظر عن المقاييس المرجعية. كما يعلن «خوسيه ماريا بوثويلو» أن وضوح الحكاية ومنطقها السببى وتنظيمها أو إنشاءها هو الذى يخلق مكان المحتمل. وترى «جوليا كريستيفا» أن «المحتمل» يبدو متوحداً مع الأدب (الفن) لعمق ارتباطهما وتلازمهما معاً. وليس لمعنى المحتمل موضوع خارج الخطاب. حول مفهوم «المحتمل» وشروط احتمالية النص الأدبى، وحقيقة مشابهة الواقع أو التماثل معه ضمن هذه الشروط **يمكن الرجوع إلى:**

- Tzvetan Todorov (1977) The Poetics of Prose trans. Richard Howard (Cornell University Press, Ithaca – New York 6th.), 1995. P. 80 – 88. Especially P. 81, 96.

- رولان بارت، «التحليل البنيوى للسرد،» ص. ٣٤.
- محمد الناصر العجيمى، **في الخطاب السردى - نظرية جريماس** (الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩٣م)، ص. ٦٥.
- خوسيه ماريا بوثوليو، نظرية اللغة الأدبية ص. ١١٠.
- جوليا كريستيفا، علم النص. ص. 44 – 46.

٢- فيليب هامون، «خطاب مقيد،» ضمن كتاب: **الأدب والواقع** ترجمة: عبدالجليل الأزدى ومحمد معتصم (تينمل للطباعة والنشر. مراكش، ط١؛ 1992م)، ص. 77.

٣- كارلهاينز ستيرل، «قراءة النصوص القصصية،» ترجمة: نشوى ماهر **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 12، ع 2 ، صيف 1993م)، ص. 47.

٤- سعيد بنكراد ، **النص السردى - نحو سيميائيات الإيديولوجيا** (دار الأمان الرباط، ط١؛ 1996م)، ص. 101. ويقرر «سعيد بنكراد» أن لا وجود لنص ما بلا أيديولوجيا، يبنى وفقاً لها، ينتج دلالاته يقبل التأويل، فالنص (بخاصة النص الأدبى والسردى) ممارسة أيديولوجية، والإيديولوجيا - بالمفهوم السيميولوجي الذى يعنى به «سعيد بنكراد» - هى تحيين للقيم فى وقائع خاصة. فهى لا تتجلى فى مجموعة مبادئ عامة أو نظريات شاملة أو مفاهيم كبرى، وإنما تتكشف من خلال تجسيد هذه المفاهيم فى الممارسة الإنسانية فالإيديولوجيا ممارسات وتحققات ممكنة ضمن تحققات أخرى غيرمتحينة. وهى - بذلك - تتميز عن «الأكسيولوجيا» باعتبار هذه الأخيرة وجوداً قبلياً للقيم (الأشكال التنظيمية المحتملة الموجودة خارج أى سياق للقيم). هذا التمييز يتطابق مع التمييز الذى يقيمه «التوسير» بين الإيديولوجيا كتصور عام، أى مجموعة من المبادئ العامة ذات الطبيعة المجردة، وبين مفهوم الإيديولوجيا المجسدة أى إبداع تلك المبادئ والمفاهيم فى أفعال وسلوكات محددة ضمن وضعيات إنسانية عينية، ويعد النص السردى بؤرة مركزية لتحيين وإعادة إنتاج القيم بكل أنواعها والتى تؤثث حياتنا وفق قواعد الفن والنوع السردى، ويتم هذا التحيين نتيجة لتسنين أيديولوجى سابق أو على شكل تسنين أيديولوجى هو جزء من عملية التحيين نفسها. أى باعتبارها وليدة عملية البناء الفنى ذاتها فى الحالة الأولى نحن أمام نصوص تفسر وتشرح نصاً أيديولوجياً سابقاً، أما فى الحالة الثانية فنحن أمام نصوص تبنى فيها الإيديولوجيا من خلال عناصر بناء النص ذاته. وبناء على هذا يمكن القول إن الإيديولوجيا تتمفصل داخل النص السردى وفق نمطين مختلفين فى الوجود، وكل تجل يؤدى إلى تمفصل خاص يفرض قواعد بنائه وصيغه وأدواته. راجع فى ذلك: النص السردى ص. 8 ، 9 ، 40 - 42 ، 56 ، 57.

٥- بيير زيما ، النقد الاجتماعى ص. 199. و بيير زيما إذ ينحاز إلى تعريف الإيديولوجيا على المستوى الخطابى، فهو يقر الربط بين النص الأدبى والسياق الاجتماعى، ويرى أنه من الأجدر وصف العلاقة بينهما على المستوى الإمبريقى. وهو ما يتحقق من خلال المنظور

اللغـوى، وغيـاب هـذه العلاقـة الإمبريقيـة هـو مـا يميـز المـداخل الماركسـية لـ«لوكـاتش» و «جولـدمان» الموجهـة إلى التشـابه أو التمـاثـل البنيـوى بـين الأحـداث النصـية والأحـداث الاجتماعيـة. الأمـر الـذى يجعـل هـذه المـداخل غير مقنعـة، فهـى لا تجيـب عـن كيفيـة تعامـل النص الأدبى مـع المشكلات الاجتماعيـة والتـاريخيـة على مستوى اللغـة. وهـو مـا يمثـل نقطـة البداية لعلم اجتماع النص. راجع فى ذلك: النقد الاجتماعى ص. 172 وما بعدها.

٦- خوسيه ماريا بوثوليو، نظرية اللغة الأدبية ص. 111. «المحاكـاة» نشاط إنشائى. تركيب أو بنيـة، والشئ المحـاكى لـيس نسـخاً أو انعكاسـاً لشئ لم يكـن موجـوداً مـن قبـل. فالمحاكـاة – بوصفها تمثيلاً – مرادفة للاكتشاف الخلاق. فليس هنـاك مـا يربطهـا كثيراً بأحداث مـا هـو واقعى أو مكانـه (سـواء أكـان محتملاً أو لم يكـن)، مثلمـا تـرتبط بتركيـب الأحداث نفسـها أو تنظيمها. وينظر «بول ريكـور» إلى المحاكـاة (السردية) على أنهـا ليست إعادة إنتـاج، بل هـى إنتـاج وابتكـار. ربمـا تسـتعير مـن الحيـاة، ولكنهـا تحولهـا أيضـاً. إنهـا عمليـة صـياغة تصـويرية، ينبنـى الـنص بصـفته إبـداعاً لعـالم متخيـل نصـى (المحاكـاة٢) انطلاقـاً مـن عـالم واقعى (محـاكاة٢) وإعادة تصويره استقبالياً (محاكاة٣).

راجع فيما سبق:

- خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية ص. 110 وما بعدها.

- ديفيد كـار، «ريكور والسرد – ندوة،» ضمن كتـاب: الوجود والزمـان والسرد- فلسفة بـول ريكور ص. 226.

٧- Mary M. Talbot (1995) – Fiction at Work – Language and Social Practice in Fiction (Longman, London – New York, 1995), P. 6.

٨- ميخـائيـل بـاختين ، الخطـاب الروائـى ص. 68. وينطلـق «بـاختين» مـن اعتبـار الروايـة (أو السرد) شكلاً هجيناً، خطاباً مزدوج الصوت، نسقاً مرتباً فنياً، ليجعل لغـات مختلفـة تحتك ببعضها. ومـن هنـا كـان حديثـه عـن: الحواريـة أو التعدديـة الصـوتية و التعـدد اللغـوى، البنـاءات الهجينـة، الأسـلبة - بمثابـة السـمات المميـزة للجـنس الروائـى وتـاريخـه. ومـن هنـا أيضاً كانـت دعوتـه إلى الحاجة إلى علم عبر- لسانى يتجـاوز لسانيات «دى سوسير» التـى تنظـر إلى اللغــة بوصــفها نظامــاً (الوحـدات الصـوتية الوحـدات الصــرفية، الجمــل

الإخبارية...)، وتنحصر- بالتالي- في حدود الجملة وتنصرف عن دراسة أشكال تنظيم التلفظات الملموسة ووظائفها الاجتماعية والإيديولوجيا. وهو ما يمكن أن تعنى به لسانيات الملفوظ- عبر الجملي أو لسانيات الخطاب التي تتسم بخاصيتها الاجتماعية والحوارية حيث أن كل ملفوظ يشكل جزءاً (بشكل ضمني أو صريح) من حوار واسع بين جماعات يمكن لمصالحها ورؤاها للعالم أن تدخل في صراع. فعلم عبر- اللسانيات - إذن - هو المنوط بدراسة ديناميات الكلام الحي وتفاعل التلفظات - الطابع المميز للسرد - وإن كان «بيير زيما» يرى أن إنجازات «باختين» و«فولو شينوف» - على أهميتها - ليست نظرية للخطاب. إنها فقط بداية ممكنة لنظرية من هذا النوع، تضع - فيما بعد - الخطاب في سياق دلالي وتركيبي (سردي).

راجع فيما سبق:

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ص. 73 وما بعدها. 129 وما بعدها.
- تزفيتان تودوروف، باختين- المبدأ الحواري ص. 9 ، 10 ، 70 ، 72 ، 139 وما بعدها.
- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ص. 66 ، 67 ، 197 – 200.
- بيير زيما، النقد الاجتماعي ص. 187 ، 188.

٩- جوليا كريستيفا، علم النص ص. 9

١٠- Tzvetan Todorov, The Poetics of Prose P. 19.

وهذا التشابه الذي يقرره «تودوروف». بين الأدب واللغة إنما يمثل تحليله والكشف عنه إحدى مهام المنهج البنيوي الكبرى وشواغله- فلا يمكن تفسير الظواهر الأدبية- من المنظور البنيوي- دون اللجوء إلى نظرية لسانية للخطاب، وهنا تبرز اللسانيات بوصفها نموذجاً نظرياً للتحليل البنيوي، يجعل منه وصفاً علمياً موضوعياً ومحايثاً للنص الأدبي. ويصل به إلى قواعد عامة أو «نحو» (بالمعنى الواسع) لبناء وحدات النص وتركيبها. ولقد كان السرد المجال الأرحب للبنيوية لتطبيق النموذج اللساني. فاتخذت اللسانيات نموذجاً مؤسساً للتحليل البنيوي للسرد- على حد تعبير «رولان بارت». وإن كان هناك شبه إجماع بين الرافضين للمنهج البنيوي- بل من بين البنيويين أنفسهم- على أن تطبيق النموذج اللساني على النص الأدبي لا يحقق المعنى، فهو لا يقدم منهجاً للتفسير (جوناثان كلر)، ولا يقدم

سوى «نحو» للقصيدة. ومن ثم لا يكفى التحليل اللفظى لها لتحديد الاستجابة المناسبة من جانب القارئ (ميكائيل ريفاتير)، ولا يكشف عن أسلوب تطبيقه. فقط يقدم النموذج اللسانى نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبى.

راجع فيما سبق:

- آن جفرسون، «البنيوية وما بعد البنيوية،» ضمن كتاب: **النظرية الأدبية الحديثة- تقديم مقارن** تحرير: آن جفرسون وديفيد روبى ترجمة: سمير مسعود (منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992م)، ص. 164 وما بعدها.

- جان إيف تاديه، النقد الأدبى فى القرن العشرين ص. 281.

- رولان بارت، «التحليل البنيوى للسرد،» ص. 11 وما بعدها.

- عبدالعزيز حموده، **المرايا المحدبة- من البنيوية إلى التفكيك** (المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع 232 ، 1998م)، ص. 282 وما بعدها.

١١- ينطلق التحليل البنيوى للسرد من التسليم بوجود تماثل أو تشابه بين السرد وبعض المقولات اللغوية. فـ «توردروف» يرى بأننا إذ نضم اسماً وفعلاً، فهذا معناه أننا نخطو الخطوة الأولى باتجاه السرد، ومن خلال المقولات الأولية: اسم العلم، الصفة الفعل- والتى تشكل «نحو» السرد- يمكن إعادة كتابة جمل النص ذاته وجمل ملخص الحبكة معاً. بإمكاننا- كما يرى «تودوروف»- أن نفهم السرد فهماً أفضل إذا علمنا أن شخصية ما هى اسم علم، وأن الفعل الروائى بمثابة فعل نحوى. ويرى «بارت» أن السرد جملة طويلة تماماً مثلما تعتبر أية جملة تقريرية مخططاً موجزاً لحكاية سردية قصيرة بمعنى ما، فاللغة العامة للسرد- من وجهة نظر «بارت» - تخضع للفرضية التماثلية مع لسانيات الخطاب، وإن لم يكن بالإمكان اختزال السرد إلى مجرد مجموعة من الجمل. فالمقولات اللغوية توجد مكبرة ومحولة بما يلائم السرد. وينظر «جينيت» إلى السرد / الحكاية بصفته التطوير (الضخم بالقدر المراد) الذى تخضع له صيغة فعلية verbal form – بالمعنى النحوى للفظة- أى تخطيط فعل من الأفعال، وهو ما يسمح بتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردى (أو على الأقل صياغتها) وفقاً لمقولات مقتبسة من نحو الأفعال. ويصر «روجر فاولر» على أن النصوص مثل الجمل على نحو بنائى (مشيدة أيضاً من الجمل)

بمعنى أن مقولات البنية المقترحة لتحليل الجمل الفردية (فى اللسانيات) يمكن أن تتسع لتطبق على تحليل البنيات الأكثر اتساعاً فى النصوص، فللنص- كما للجملة- بنيتان سطحية وعميقة، مع ما تحمله هاتان البنيتان من مكونات وعناصر، وهذا التصور قريب مما تعلنه «شلوميت ريمون كنعان»

راجع فيما سبق:

- Tzvetan Todorov, The Poetics of Prose P. 119.

- جوناثان كلر، **الشعرية البنيوية** ترجمة: السيد إمام (دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة، ط١؛ 2000م)، ص. 254.

- آن جفرسون، «البنيوية وما بعد البنيوية،» ص. 174.

- رولان بارت، «التحليل البنيوى للسرد،» ص. 12.

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 41.

- روجر فاولر، اللسانيات والرواية ص. 22.

- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصى ص. 22 ، 23.

١٢- تمثل مقولات: الزمن، الصيغة، الرؤية أو وجهة النظر أو التبئير، الصوت- أبرز المحاور التى ينشغل بها الباحثون فى السرد لوصف مكوناته وبنياته، ومع ذلك لم تكن هذه المقولات موضع اتفاق بينهم جميعاً. فمقولة «الزمن» التى تختص بالعلاقات الزمنية بين السرد / الحكاية والقصة. متضمنة علاقات: الترتيب والمدة والتواتر- من وجهة نظر «جينيت» . هذه المقولة تجد من يضيف إليها اعتبارات عن زمن النطق وزمن الإدراك السرديين «تودوروف» او زمن الكتابة وزمن القراءة، ومن يطالب بالالتفات إلى الزمن المعيش، أى مسألة تمثيل الطريقة التى تعيش بها الشخصيات الأحداث، وبذلك نضفى على الزمن طابعاً سيميوطيقياً (ث. بوب)، ومن يوجه اهتمامه نحو علاقة الزمن السردى بالزمن الوجودى والتاريخى (بول ريكور) أو علاقته بجنس الخطاب (فاينريش). أما مقولة «الصيغة» فتختص بأنماط التمثيل السردى (أشكاله ودرجاته)، وتضم - فى رأى «جينيت» - شكلين أساسيين: المسافة والمنظور. فى (المسافة) : يميز بين حكاية الأحداث (خطاب الراوى) وحكاية الأقوال (خطاب الشخصية)، منطلقاً من التعارض بين صيغتى

الحكى عند «أفلاطون »: Diegesis حيث يتكلم الشاعر باسمه، و Mimesis حيث يحاول الشاعر أن يوهمنا أو يشعرنا أنه ليس المتكلم. إذ أنه يعطى الكلام للشخصية أو بين Telling (القول / الإخبار / السرد) و Showing (العرض) - فى صياغة النقد الأنجلو - أمريكى لمصطلحى «أفلاطون». أما الشكل الثانى «المنظور» والذى ظهر بتسميات أخرى : وجهة النظر، الرؤية ، الجهة ، البؤرة السردية . هذا الشكل اختار له «جينيت» مصطلح «التبئير» بوصفه أكثر تجريداً وأبعد عن المضمون البصرى الذى تتضمنه أكثر المصطلحات شيوعاً وينطلق فى تحديده للتبئير من تصور «جان بويون» و «تودوروف» الذى يقدم أنماطاً ثلاثة: أولها يوافق ما يسميه النقد الأنجلو- سكسوتى «الحكاية ذات السارد العليم»، ويسميه «بويون» : «رؤية من خلف» ويرمز إليه «تودوروف» بالصيغة الرياضية: سارد > شخصية (حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية بل، يقول أكثر مما تعلمه أية شخصية من الشخصيات). وفى الثانى سارد = شخصية (فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات)- وهذه هى الحكاية ذات «وجهة النظر» حسب «لوبوك»، والتى يسميها «بويون» الـ «رؤية مع». وفى النمط الثالث سارد < شخصية (فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية)- وهذا هو السرد الموضوعى أو السلوكى. والذى يسميه «بويون» : (رؤية من الخارج). انطلاقاً من هذه التحديدات يقدم «جينيت» تقسيماً ثلاثياً للتبئير: التبئير الصفر (اللاتبئير) ، التبئير الداخلى (سواء كان ثابتاً أو متحولاً أو متعدداً)، التبئير الخارجى (الذى لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية). إن الحديث عن «المنظور» أو «الرؤية» أو «وجهة النظر» أو «التبئير» من أبرز القضايا والإشكاليات تداولاً بين الباحثين، بل وأكثرها إثارة للنقاش، فقد انشغل بها النقد الروائى مبكراً كما هو الحال عند «هنرى جيمس» ، «بيرسى لوبوك» و «نورمان فريدمان» و «واين بوث» بل إن معظم المناقشات الحيوية حول نظرية السرد فى الوقت الحاضر تخص «وجهة النظر». فـ «بوريس أوسبنسكى» يراها المشكلة المركزية لتأليف العمل الفنى بصفة عامة، وليس فقط الأدب. ويراها البعض الوسيلة التقنية الأساسية فى السرد، أو العمود الرئيسى للبنية السردية. هذه الأهمية المتزايدة لوجهة النظر دفعت إلى اعتبارها مقولة مستقلة متميزة عن مقولة الصيغة «تودوروف»، أو إلى توسيع مفهومها لتشمل مستويات متعددة- زمانية

ومكانيـة، أيديولوجيـة وتقويميـة، نفسية، تعبيريـة (أوسبنسكى)- وقـد رأى «خ.م. بوثويلـو» أن «أوسبنسكى» قد عزل المستوى التعبيرى لوجهة النظر بوصفه مستوى تحليلياً فى حين أنه ليس سوى مستوى ائتلاف للعناصر الأخرى. وقد عدها البعض مقولة مركزية تستوعب مختلف المقولات أو المكونات «ستانزل، ليتنفلت» بحيث لا تمثل (وجهة النظر) بمعناها الضيق إلا جانباً فى مستوى (المستوى النفسى أو السيكولوجى). وقد رآها البعض متضمنة للعلاقات بين الشخصيات بالإضافة إلى علاقات الشخصيات بالسارد. ونظر إليها آخرون على أنها مقولة مختلفة عن الصيغة من ناحية، ومندمجة مع مقولة الصوت من ناحية أخرى (سعيد يقطين). وهذا التداخل بين المنظور أو الرؤية والصوت لم يخف على «جينيت» نفسه وعلى غيره من الباحثين «كولر». هنا تصبح مقولة الصيغة مختصة فقط بخطابات المتكلم أياً كان، سارداً أم شخصية. فلا ضرورة لتعيين من هو المتكلم، فقط يتم الإبقاء على الصيغتين الكبريين: السرد والعرض، وبالتالى ستنطلق الصيغة من معاينة كيفية اشتغال هاتين الصيغتين داخل الخطاب، أى معرفة الطريقة التى بواسطتها يتم تقديم القصة فى الخطاب بدون التركيز بشكل أساسى على السارد أو على موقعه. أما المنظور أو التبئير فى علاقته بالصوت فينشغل بالمتكلم ووضعيته (من يتكلم؟ من أين يتكلم؟). هنا نتحدث عن المتكلم، سواء كان سارداً أو شخصية، فنحدده كصوت سردى، وكموقع يتم من خلاله الكلام أو الرؤية أو هما معاً. فى ضوء هذا الفهم تتحدد الرؤية (السردية) من خلال اشتغال الصوت السردى كراو ومبئر فى آن أى كذات للتبئير. هذه الذات (المبئر) تكون إما داخلية أو خارجية- باستبعاد حالة اللاتبئير التى انتقدها «كولر» و «ميك بال» - والشئ نفسه يكون المبأر (موضوع التبئير) - بمراعاة نقد «ميك بال» لـ «جينيت» لعدم مراعاته موضوع التبئير أى التبئير على - سواء كان شخصية، أو حدثاً، أو مكاناً... هنا تتعدد أنواع الرؤيات وفقاً للعلاقة بين المبئر والمبأر.

راجع فيما سبق:

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 26، 40 وما بعدها، 177 وما بعدها، 227 وما بعدها.

- تودوروف، الشعرية ص. 45 وما بعدها.

- ـــ ، «مقولات السرد الأدبي،» ص. 58 ، 59.

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص. 51 وما بعدها، 172 وما بعدها، 283 وما بعدها

- ـــ ، انفتاح النص الروائي ص. 42 ، 43.

- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ص. 23 وما بعدها، 172 وما بعدها.

- خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية ص. 264 وما بعدها.

- جان إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين ص. 275 ، 276.

- بوريس أوسبنسكي، **شعرية التأليف - بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي** ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999م) ص. 11.

١٣- رولان بارت، «التحليل البنيوي للسرد،» ص. 26. فالتحليلات الحديثة تتجه إلى صياغة نظرية سردية وفق نموذج ترسم ملامحه نظرية التواصل اللغوي التي تتمحور حول العلاقة بين الباث/ المرسل والمتقبل/ المستقبل. فالسرد كما يؤكد «بارت» و« Seymour » و« Gerald Prince » وآخرون - إنما هو «تواصل» أشبه بالعقد Contract أو الحلف أو التعاقد الضمني بين طرفين، وهذا الوضع الاتصالي يخضع لمقتضيات فنية جمالية وليست واقعية. وتتحدد دلالة النص السردي وفقاً له. وقد ظهرت عدة تصنيفات للعناصر المشاركة في عملية التواصل السردي، أحد الباحثين يقترح تصنيفاً، يوافقه فيه البعض، ويتناوله آخرون بالنقد والتعديل: «جاب لينتفلت» (المؤلف الواقعي- المؤلف المجرد- السارد الخيالي- المثلون- المسرود له الخيالي- القارئ المجرد- القاري الواقعي). « S.Chatman » (المؤلف الحقيقي- المؤلف الضمني- السارد- المسرود له- المتلقي الضمني- المتلقي الواقعي). « شلوميت ريمون كنعان» تبقي على أربعة عناصر من مخطط Chatman السابق باستبعاد كل من المؤلف الضمني والمتلقي الضمني لأنهما غير مشخصين. «خوسيه ماريا بوثويلو» (المؤلف الواقعي- المؤلف الضمني غير الممثل- المؤلف الضمني الممثل- السارد- المسرود له- القارئ الضمني الممثل- القارئ الضمني غير الممثل- القارئ الواقعي). وبما أن الهيئة الواقعية والضمنية غير الممثلة لكل من المؤلف والقارئ لا تؤثر على شكل النص وتركيبه لاتخاذهم موقعاً متعالياً على النص- لذلك فإنهم لا ينتسبون

إلى المثولية النصية، بمعنى أنهم يخضعون لتفسير ذى طبيعة غير شكلية.

راجع فيما سبق:

- Seymour Chatman, Story and Discourse P. 28, 31.
- Gerald Prince, A Dictionary of Narratology P. 59.

- جاب لينتنفلت، «مقتضيات النص السردى الأدبى،» ص. 86 وما بعدها.
- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصى ص. 129 وما بعدها.
- خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية ص. 91، 256 وما بعدها.
- آن بانفيلد، «الأسلوب السردى ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر» ترجمة: بشير القمرى ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبى ص. 123.

١٤- خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية ص. 259. فالكتاب- كما يقول «مارسيل بروست»- ثمرة «أنا» أخرى غير تلك التى نعبر عنها فى عاداتنا وحياتنا الاجتماعية. ومن هنا ينبغى التفريق بين المؤلف الضمنى أو المجرد كما يبرز فى عمله الأدبى، والمؤلف الواقعى كما يظهر فى الحياة الحقيقية. فالمؤلف الضمنى بمثابة «أنا» ثانية.

ومن الجدير بالذكر أن «شلوميت ريمون كنعان» ترى أن المؤلف الضمنى لا يمكن أن يكون مشاركاً فى وضعية التواصل القصصى على نحو حرفى معارضة بذلك تصور «تشاتمان»، مستعيضة عن ذلك باقتراح درجات إدراكية للراوى فى النص ما بين حضور وغياب. ويتفق هذا مع «خوسيه ماريا بوثويلو» باستبعاده المؤلف الضمنى فى حالة عدم تمثله، وإخراجه من مربع العقود الممكنة الموجودة فى الاتصال القصصى، وذلك على أساس أن المؤلف الحقيقى والمؤلف الضمنى غير الممثل مؤهلان لقبول تغييرات عميقة دون أن يؤثر ذلك على شكل النص وتركيبه، إنهما متعاليان على النص. أما المؤلف الضمنى الممثل- عند «خوسيه ماريا»- فهو الشخصية التى تظهر فى النص بوصفها المسؤولة عن كتابته، وتقع فى مسؤوليته التعليقات الظاهرة للمؤلف، والتبريرات القوية. وكل تلك الأحداث الصادرة عن صوت القاص. والشيء نفسه يقال عن القارئ الضمنى غير الممثل والقارئ الواقعى.

راجع فيما سبق:

- جاب لينتنفلت، «مقتضيات النص السردى الأدبى،» ص. 88 وما بعدها.

- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصى ص. 132 وما بعدها.

- خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية ص. 261.

١٥- رولان بارت، «كتب: فعل لازم،» ضمن كتاب: **هسهسة اللغة** ترجمة: منذر عياشى (مركز الإنماء الحضارى، حلب، ط١؛ 1999م)، ص. 33. فالسارد (والشخصيات)- كما يقول «بارت»- «كائنات من ورق»؛ ولهذا فإن المؤلف (المادى) لسرد مالا يمكن أن يلتبس مع سارد هذا السرد. فمن يتكلم داخل السرد ليس هو من يتكلم فى الحياة، ومن يكتب ليس هو من يوجد فى السرد. إن الذات المتلفظة عندما تنطق «أنا» تصير ذاتاً أخرى. وفى هذا الشأن لا يعد الضمير «أنا» هو المؤشر الوحيد للسارد، نظراً لما تشهده الضمائر الشخصية داخل النص السردى من تبدلات، فقد توجد سرود- أو أجزاء منها- مكتوبة ومسندة إلى ضمير الغائب، بينما إسنادها الحقيقى إلى ضمير المتكلم. وقد يحيل ضمير المتكلم إلى وضعين مختلفين: إلى السارد أو إلى إحدى الشخصيات التى تتولى الحكاية؛ وهو ما ينبغى على التحليل السردى أن يلتفت إليه ويميزه.

راجع:

- رولان بارت، «التحليل البنيوى للسرد،» ص. 27 وما بعدها.

١٦- عبد الحميد عقار، «فلاديمير كريزنسكى: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية،» ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبى ص. 215. وفى الوقت الذى يرى فيه البعض السارد شخصية تخييلية يتقمصها المؤلف، دوراً يتبناه المؤلف، بحيث يغدو السارد هو الخالق الأسطورى للعالم- يبالغ آخرون فى الاعتداد بالمؤلف، وإنكار وجود السارد، إلا فى حالة غياب المؤلف أو مجهوليته، كما فى السرديات الشفوية، بل إنهم يرفضون قيام إحدى الشخصيات بدور السارد؛ فالمؤلف وحده هو الحاكى / السارد القائم بشكل مباشر وبمسؤولية أدبية كاملة على تشكيل عناصر السرد.

راجع:

- ولغ غانغ كايزير، «من يحكى الرواية؟،» ترجمة: محمد سويرتى ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبى ص. 113 وما بعدها.

- عبد الملك المرتاض، فى نظرية الرواية ص. 261 وما بعدها.

١٧- يقدم «جيرار جينيت» أنماطاً أربعة أساسية لوضع السارد في ضوء مستواه السردي (داخل القصة أو خارج القصة)، وفي علاقته بالقصة (غيري القصة أو مثلي القصة). كما يناقش أنماط أو درجات حضور السارد على امتداد تاريخ الأدب السردي. ويرى G. Prince أن السارد قد يكون أكثر علانية أو أقل (واسع الاطلاع كلي الحضور، واعياً بذاته، ثقة يعول عليه...). وقد يوضع على مسافة أكبر أو أقل من المواقف أو الأحداث المسرودة، والشخصيات، والمسرود له. ويمكن أن تكون المسافة زمنية، خطابية، عقلية، أخلاقية... والسارد قد يكون خارج أو داخل الحكي متجانساً أو غير متجانس.

وينطلق «جاب لينتفلت» في نمذجته السردية من التمييز بين: الراوي والفاعل، فهو تمييز يتيح - من وجهة نظره - فرز شكلين سرديين: براني الحكي (غيري القصة عند «جينيت») Hetero – diegetic ، عندما لا يتجسد الراوي في القصة كفاعل، أي كشخص من الشخصيات؛ إنه «براني» عن القصة التي يحكيها، غير مشارك في أحداثها كفاعل؛ و«جواني الحكي» (مثلي القصة عند «جينيت» Homo – diegetic عندما يملأ الشخص في القصة وظيفتين متكاملتين. إنه راو (أنا- سارد)، وفي الوقت نفسه فاعل (أنا- مسرود). إن كل شكل سردي من هذين الشكلين يستوعب أنماطاً سردية محددة من خلال نوعية «مركز التوجيه»، حيث إن أحداث القصة تصل القارئ عبر توجهها نحو الراوي أو الفاعل؛ وبذلك تشمل نمذجة «ليتنفلت» - في أصولها دون بعض تقسيماتها الافتراضية - شكلين سرديين (براني، جواني)، مركزين للتوجيه (الراوي، الفاعل)، وثلاثة أنماط سردية (النظمي حين يكون الراوي هو الناظم للأحداث، الفعلي حين يكون الفاعل لا الراوي هو مركز التوجيه، المحايد حيث لا وجود لمركز التوجيه مذيت ، (أي له ذات محددة)، وفي هذا النمط الأخير (أي المحايد) يقوم الراوي بوظيفته السردية بشكل تبدو لنا الأحداث وكأنها ليست موصوفة بواسطة وعي ذاتي للسارد؛ إن الحدث يظهر وكأنه مسجل موضوعياً عبر آلة الكاميرا.

إن الشكلين السرديين، وما يؤطرانه من أنماط سردية ومراكز توجيه - يتجليان على أربعة مستويات: المدرك النفسي (المنظور السردي، عمق المنظور، صيغ السرد) المستوى الزمني، المستوى المكاني، المستوى اللفظي.

أما فيما يتعلق بوظائف السارد، فإن «جينيت» يقدم توزيعاً لوظائف السارد مقتفياً أثر «ياكوبسون» فى توزيعه لوظائف اللغة: الوظيفة السردية المحضة وظيفة الإدارة، الوظيفة الندائية، وظيفة تواصل، وظيفة البينة أو الشهادة، الوظيفة الأيديولوجية.
ويصرح «جينيت» أن هذه المقولات من قبيل التركيز والتشديد النسبى. كما يقدم «جاب ليتنفلت»- نقلاً عن «دولوزل»- نموذجاً وظيفياً يعهد فيه للسارد (وللشخصية) بوظائف أساسية / إلزامية (وظيفة التصوير للسارد فى مقابل وظيفة الفعل للشخصية، وظيفة المراقبة أى تأطير خطاب الشخصية بخطابه الخاص، فى مقابل وظيفة التأويل بالنسبة للشخصية)؛ هذا بالإضافة إلى وظائف ثانوية / اختيارية (وذلك بتبادل مواقع الوظائف الإلزامية للسارد وللشخصية بحيث تصبح وظائف السارد الإلزامية وظائف الشخصية الاختيارية، وتصبح وظائف الشخصية الإلزامية وظائف السارد الاختيارية).
ويعرض «سعيد يقطين» لوظائف السارد عند «جاب ليتنفلت» من خلال كتابه «مقال فى النمذجة السردية» وظيفة الحكى، وظيفة تواصلية، ميتا سردية، تفسيرية، تقويمية، تعميمية، عاطفية، موجهة.

راجع تفصيلاً لما سبق في:

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 254 وما بعدها.
- ----------- ، «حدود السرد»، ترجمة: بنعيسى بوحمالة ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبى ص. 82 وما بعدها.
- جاب ليتنفلت، «مقتضيات النص السردى الأدبى» ص. 93 وما بعدها.
- سعيد يقطين، «الأنماط السردية عند جاب ليتنفلت» ص. 115 وما بعدها.
- Gerald Prince, A Dictionary of Narratology P. 65.

١٨- عبد العالى بوطيب، **مستويات دراسة النص الروائى- مقاربة نظرية** (مطبعة الأمنية، الرباط، ط١؛ 1999م)، ص. 179.

١٩- جيرالد برنس، «مقدمة لدراسة المروى عليه» ترجمة: على عفيفى **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 12، ع 2، صيف 1993م)، ص. 89.

٢٠- انظر تفصيلاً لوظائف المسرود له / المروى عليه عند:

- جيرالد برنس، «مقدمة لدراسة المروى عليه،» ص. 86 وما بعدها.

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 268.

٢١- رامة والتنين ص. 9، 299، 347. الزمن الآخر ص. 19، 26، 71، 85، 91، 94، 99، 112، 151، 257، 295، 303، 423. يقين العطش ص.67، 99، 227، 234، 237.

٢٢- تزفيتان تودوروف، الشعرية ص. 57.

٢٣- يمكن الرجوع إلى هامش (17) من هذا الفصل، للتعرف على ما يقترحه «جاب ليتنفلت» من مصطلحات: جوانى الحكى وبرانى الحكى (فيما يتعلق بالشكل السردى)، النظمى والفعلى والمحايد (فيما يتعلق بالأنماط السردية)، الراوى / الناظم والفاعل (فيما يتعلق بمركز التوجيه)؛ وهى مصطلحات ومفاهيم استفاد «ليتنفلت» فى صياغتها من: «ستانزل» و «أوسبنسكى» و «جينيت»؛ وهو ما حاول «سعيد يقطين» أن يبنى عليها (أى على مفاهيم «ليتنفلت») تصوره المقترح فى دراسة «الرؤية السردية» خاصة (تحليل الخطاب الروائى ص. 300 – 302، 309 – 311).

٢٤- يرى G. Genette أن فى السرد «الجوانى» (أو الـ «مثلى») Homo- diegetic، والذى يطلق عليه- أو يترادف مع- «السرد الشخصى» Personal، أو «سرد الشخص الأول «First- Person»؛ فى هذا النمط من السرد يقوم متلفظ السرد بدور السارد Narrator والشخصية Character معاً. ويرى «Gentle» أن تماهيهما (N=C) هو ما يحدد نظام regime السرد الجوانى.

Gerard Genette (1993), Fiction and Diction trans. Catherine Porter (Cornell university Press, Ithaca – London, 1 st, 1993), P. 33, 34, 69, 70.

٢٥- حول «النمذجة السردية» عند «جاب ليتنفلت»، والتى ينطلق فيها من تصورات «جينيت» و «ستانزل» و «أوسبنسكس»، والتى قام «جينيت» نفسه- فيما بعد- بكشف تعالقاتها، وتركيبها بوضعها فى جدول يتقاطع فيه النمط / التبئير مع السرد / العلاقة، بل ويقترح جدولاً بـ «الممكنات السردية» لا يدمج فقط مقولة الشخص ومقولة المنظور، وإنما يمكن أن يتناول أيضاً المستوى السردى، الموقع الزمنى (السرد السابق أو اللاحق أو المتواقت)، المسافة، ثابتات الترتيب والسرعة والتواتر؛ حول ما سبق الإشارة إليه يمكن

الرجوع إلى هامش 12 ، 17 ، 23 فى هذا الفصل؛ كما يمكن الرجوع إلى: جيرار جينيت، **عودة إلى خطاب الحكاية** ترجمة: محمد معتصم (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- بيروت، ط١؛ 2000م)، ص. 151 ، 165 ، وبخاصة ص. 157 ، 158 ، 163 ، 164.

٢٦- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 246.

٢٧- يرى «ميخائيل باختين» أن «التهجين» Hybridization إحدى طرائق إبداع صورة اللغة فى الرواية. والتهجين هو مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعى، أو بهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ ويؤكد «م. باختين» أننا نصف بالبناء الهجين ملفوظاً ينتمى- حسب مؤشراته النحوية (التركيبية) والتوليفية- إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه- عملياً- ملفوظان، وطريقتان فى الكلام، وأسلوبان، و«لغتان» ومنظوران دلاليان واجتماعيان؛ وبين تلك الملفوظات والأساليب واللغات والمنظورات لا يوجد أى حد فاصل شكلى من وجهة نظر التركيب أو التوليف. والهجنة الروائية قصدية واعية. وعيان لسانيان مفردان وإرادتان لسانيتان فرديتان، هما: الوعى والإرادة الفرديان للكاتب الذى يشخص، والوعى والإرادة المفردان لشخصية روائية مشخصة.

إن الهجنة الروائية- بذلك- ليست هى ثنائية الصوت والنبرة (كما فى البلاغة) فحسب، بل هى مزدوجة اللسان، وهى لا تشتمل فقط على وعيين فرديين، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين- لسانيين، وعلى حقبتين ليستا- فى الحقيقة- مختلطتين هنا بكيفية لا واعية، بل هما قد التقيتا بوعى، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ هذه الهجنة القصدية الواعية تكون حتماً فى صورة حوار داخلى، حيث تتحاور وجهتان للنظر دون أن تنصهرا. وقد أوضح «م. باختين» - فى سياق آخر- أن مثل هذا الحوار الداخلى (الخفى) من بين أنماط الكلمة المزدوجة الصوت، أى الكلمة ذات التكوين المستند إلى كلمة الغير.

راجع فيما سبق:

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائى ص. 76 ، 120 – 122.

- ------------، **شعرية دوستويفسكى** ترجمة: جميل نصيف التكريتى (دار توبقال للنشر ودار الشئون الثقافية العامة، الدار البيضاء- بغداد، ط١؛ 1986م)، ص. 290 - 292.

٢٨- يرى «م. باختين» أن من بين طرائق إبداع صورة اللغة فى الرواية- إلى جانب التهجين- الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية. وهى تختلف عن التهجين فى أنها لا يكون فيها توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هى لغة واحدة محينة وملفوظة، إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى؛ وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ، ولا تتحين أبداً. والشكل الأكثر تميزاً ووضوحاً لهذه الإضاءة هو الأسلبة « Stylization »، ومنها نوع لا تتوافق فيه قصدية اللغة المشخَّصة مع مقاصد اللغة المشخَّصة، مما يجعل اللغة الأولى تعمل على فضح الثانية وتحطيمها. وهو ما يسمى بـ «الأسلبة الباروديه».

انظر:

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائى ص. 28، 122، 123.

٢٩- فرنسيس واى براندن «اللعب والكلام» ترجمة: الحسين سبحان **مجلة فكر ونقد** (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س 2، ع 15، يناير 1999م)، ص. 153.

٣٠- قام «جيرار جينيت» فى كتابه «خطاب الحكاية» بتحديد ثلاثة أنماط رئيسية للعلاقة التى يمكن أن تربط الميتا - سرد أو الحكاية القصصية التالية بالحكاية الأولى التى تندرج فيها، ثم أدخل تعديلاً على هذه الأنماط فى «عودة إلى خطاب الحكاية» وذلك فى ضوء تنميط «بارت»، متجهاً إلى توزيع أشد تفصيلاً وأكثر وضوحاً، وهذه الأنماط هى:

أ- يتمثل النمط الأول من العلاقة فى سببية مباشرة بين أحداث القصة التالية وأحداث القصة تضفى على الحكاية الثانية وظيفة تفسيرية Explanatory Function.

ب- يقوم النمط الثانى على علاقة موضوعاتية Thematic لا تستتبع بالتالى أية زمكانية بين القصة التالية والقصة. إنها علاقة مقابلة Contrast أو مماثلة Analogy. وبنية «الإرصاد» Stucture en abymc شكل متطرف من علاقة المماثلة.

ج- ولا يتضمن النمط الثالث أية علاقة صريحة بين مستويى القصة، ففعل السرد نفسه الذى يؤدى وظيفة فى القصة (بمعزل عن المضمون القصصى التالى) هى وظيفة التسلية Distraction أو الإعاقة Obstruction، أو هما معاً.

د- الوظيفة التنبؤية Predictive لاستباق قصصى تال لا يشير بعد إلى الأسباب السابقة للوضع القصصى، بل إلى النتائج اللاحقة به.

هـ- وظيفة إقناعية Persuasive

راجع فيما سبق:

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 243 ، 245. عودة إلى خطاب الحكاية ص. 121، 122.

٣١- لوسيان جولدمان، **مقدمات في سوسيولوجيا الرواية** ترجمة: بدر الدين عرودكي (دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١؛ 1993م)، ص. 20. ويوضح «جولدمان» في مواضع أخرى (ص. 14 وما بعدها) أن الرواية هي بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط؛ وهذه القيم الأصيلة ليست هي التي يقدر الناقد أو القارئ أصالتها. وإنما تلك التي تنظم بصورة ضمنية مجموع عالم الرواية دون أن يكون حضورها فيه واضحاً.

٣٢- «الإرصاد» Mise en abyme – فيما يصرح «جيرار جينيت» - هو شكل متطرف من علاقة المماثلة التي هي علاقة موضوعاتية Thematic تربط الميتا- سرد أو الحكاية القصصية التالية بالحكاية الأولى التي تندرج فيها: انظر:

- خطاب الحكاية ص. 244.

٣٣- فولفجانج إيسر، **فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية** ترجمة: عبد الوهاب علوب (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م)، ص. 136.

٣٤- يوحنا المعمدان John the Baptist (ت 30م) هو «يحيى بن زكريا» أحد أنبياء بني إسرائيل في القرن الأول الميلادي، بشر بظهور السيد المسيح، عاش متقشفاً في البرية، وقال أنه «صوت صارخ في البرية»، كرس حياته للإصلاح الديني والاجتماعي، كان يعمد التائبين بعد أن يعترفوا بخطاياهم في نهر الأردن، وقد طلب «المسيح» أن يعمده «يوحنا»؛ ليقدم الدليل على اندماجه في الجنس البشري وصيرورته أخاً للجميع. وقد لام «يوحنا» الملك «هيرود» Herod على حياة الفسق والزنى مع «هيروديا» Herodias، مما أثار غضب «هيروديا». وعندما يحل عيد ميلاد «هيرود» إذ بـ «هيروديا» ترسل ابنتها الجميلة «سالومي» لتؤانس ضيوف الملك وسط المجون والخمر، وعندما ينتشي الملك الثمل برقصها المثير، يقسم أمام ضيوفه أن يعطيها ما تطلب، فتطلب- حسب رغبة أمها- رأس «يوحنا» على طبق، وبعد لحظة يهوى الجلاد بسيفه على عنق الرجل العظيم.

انظر فى ذلك:

- بطرس عبد الملك (وآخرون)، **قاموس الكتاب المقدس** (دار الثقافة، القاهرة، ط11؛ 1997م)، ص. 1106 – 1108.

- إمام عبد الفتاح إمام، **معجم ديانات وأساطير العالم** (مكتبة مدبولى، القاهرة، د.ت)، مج2، ص. 236 ، 237.

٣٥- يرى «تودوروف» أن الأحداث فوق- الطبيعية- ظاهرياً- المعروضة فى الأدب يمكنها أن تأخذ تفسيراً عقلانياً، وعندئذ نمر من «العجائبى» إلى «الغريب»، فى حين أنه فى «العجيب» يقبل وجود هذه الأحداث على ما هى عليه.

- تزفيتان تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبى** ترجمة: الصديق بوعلام (دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ 1994م)، ص. 69.

٣٦- ميشيل فوكو، **دروس ميشيل فوكو** ترجمة: محمد ميلاد (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء؛ ط١، 1994م)، ص. 85.

٣٧- صبرى حافظ، «جماليات الحساسية والتغير الثقافى،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج6 ، ع4 ، سبتمبر 1986م)، ص. 90.

٣٨- يورى م. لوتمان، «بنية النص السردى،» ترجمة: عبد النبى اصطيف **مجلة فصول** (الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مج11، ع4، شتاء 1993م)، ص. 58.

٣٩- «فينوس» Venus : إلهة الحب والجمال والمتعة الجنسية فى الديانة الرومانية القديمة. وهى تناظر «أفروديت» Aphrodit فى الأساطير اليونانية. وقد نشأت مثلها من زبد البحر الذى تكون من سقوط قضيب «أورانوس» فى الماء واختلط به حملها الإله «زفيروس» إله الريح، ووضعها فى أيدى «ربات الساعات»، أينما سارت انقلب الرمل إلى عشب وأزهار مبرعمة، وامتلأ الجو بالطيور. وقيل إن «فينوس» ابنة كبير الآلهة «جوبتر». إنها «فينوس» السماوية والبحرية فى وقت واحد، وهى أم ربات الحب، وربات الرشاقة، وربات الألعاب، وربات الضحك. جعلها «جوبتر» زوجة للإله الأعرج «فولكان» إله الحدادة، لكنها كانت عشيقة للإله «مارس» إله الحرب، كما شغفت بحب «أدونيس». كانت أماً لـ «كيوبيد» إله الحب، وأم «أينياس» الورع، وعدد كبير من البشر، فقد كانت غرامياتها بسكان الأرض

والسماء والبحر كثيرة.

وقد عبدت «فينوس» فى «روما» بوصفها إله الحب الحسى. وكان لها احترام خاص بوصفها أم «أينياس»، كما كان ينظر إليها على أنها القوة العظمى المحركة للحياة. وأخلص حب عرفته «فينوس» كان لـ «أدونيس» ابن «ميرها» و «كينير»، فقد لجأت أمه «ميرها» إلى بلاد العرب فراراً من غضب أبيها، وهناك حولتها الآلهة إلى شجرة تحمل المر، ولما حل أوان الوضع، انفتحت الشجرة، وخرج منها الطفل، وعندما ترعرع، وأصبح يافعاً، انتقل إلى «فينيقيا» ورأته «فينوس» وأحبته، وازدرت حب الآلهة، واستبدت الغيرة بـ «مارس»، وثار غضبه، لتفضيلها إنسياً عادياً، فتحول إلى خنزير وحشى، هم على «أودنيس»، وأحدث بفخذه جرحاً تسبب فى وفاته. وقد كان لـ «فينوس» نطاق/ زنار سحرى يجمع بين الأناقة، والجاذبية، والبسمة الفاتنة والحديث العذب، والصمت البليغ، استعير منها فى حرب «طروادة،» يقع تحت تأثيره كل من ينطق باسمها، فيفقد حصافته، ويبدأ بالهذر، ويروى القصة نفسها بطرق مختلفة. كل الأرباب والبشر وحتى الحيوان والطبيعة تخضع لأحابيلها وألاعيبها. الوردة والآس من مقدساتها، وكذلك اليمامة والبجعة والحروف.

وقد اختلط فى عبادة «فينوس» المنتشرة انتشاراً كبيراً فى بلاد الإغريق وسائر العالم القديم كل الشعائر الخرافية، منها شعائر شديدة البراءة، وشعائر مشوبة بالإجرام أبعد ما تكون عن الدنس، وأخرى أشد ما تكون فجوراً. وقد تم تصويرها بصور مختلفة. لها العديد من التماثيل والمعابد. وظهرت فى كثير من اللوحات الحديثة. لها إشارات لا حصر لها فى الآداب المختلفة. «فينوس» هذه التى هى «أفروديت» عند اليونان - بها ملامح من «عشتار» Ishtar البابلية الآشورية، «عشتار» سيدة التناقضات، داخل حرمها يخصى الرجال، فقد نذروا للإلهة طهارة جنسية كاملة. وحول معبدها تستمر الدعارة المقدسة فى كل الأوقات، فكاهناتها بغايا مقدسات لا ينقطعن عن ممارسة الجنس.

فيما سبق انظر:

- إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج3، ص. 388، 389.

- ب. كوملان، **الأساطير الإغريقية والرومانية** ترجمة: أحمد رضا محمد رضا (الهيئة

المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م)، ص. 54 - 58.

- برنارد إيفلن، **ميثولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش** ترجمة: حنا عبود (منشورات وزارة الثقافة- المعهد العالى للفنون المسرحية، دمشق، 1997م)، ص. 57 – 59.

- فراس السواح، **لغز عشتار- الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة** (دار علاء الدين، دمشق، ط5؛ 1993م)، ص. 237.

٤٠- يرى «إمبرتو إيكو» أن أى نص لا يقرأ بمعزل عن الاختبار الذى يتولد لدى القارئ من مقاربته نصوصاً أخرى، وهو ما يسمى «الكفاية التناصية» Intertextual Competence. وهى تمثل- استناداً إلى «جوليا كريستيفا» - حالة من الترمز العالى، ومن شأنها أن تصوغ سيناريواتها المخصوصة (الظرفية، التعبيرية، الهيئات البلاغية، الحوافز)؛ هذه الكفاية تشمل كل الأنساق السيميائية الأليفة لدى القارئ وعلى الرغم من أن «إيكو» يرى أن مفهوم «السيناريو التناصى» لا يزال تجريبياً بما يعصى على الضبط، إلا أنه ينظر إليه بوصفه مفهوماً أبعد شمولاً، وأكثر اتساعاً وملائمة لمختلف التراكيبات.

- إمبرتو إيكو، **القارئ فى الحكاية- التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية** ترجمة: أنطوان أبو زيد (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء- بيروت، ط١، 1996م)، ص. 102 – 105.

٤١- «الطوطم» Totem : رمز حيوانى أو نباتى مقدس، مميز للجماعة أو القبيلة البدائية عن غيرها.

- إبراهيم مدكور (وآخرون)، **المعجم الفلسفى** (مجمع اللغة العربية، القاهرة 1983م)، ص. 113

٤٢- يرى «جيرار جينيت» أن هناك محسناً يمكن ربطه بـ «الانصراف السردى»، ويقوم على أن يروى ما قدم بصفته قصصياً تالياً فى مبدئه أو أصله- على أنه قصصى (على المستوى السردى نفسه الذى عليه السياق). وفى هذا الشكل السردى يبدو القصصى التالى- المذكور أو غير المذكور- مستبعداً على الفور لصالح السارد الأول الأمر الذى يقتصد نوعاً ما مستوى سردياً (أو أحياناً عدة مستويات سردية)؛ هذا الشكل يسمى: «القصصى التالى المختزل» أو «القصصى الكاذب» انظر:

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 247، 248.

٤٣- Logo - Centrism أى «مركزية العقل أو الفكر مصطلح اشتقه «جاك دريدا»، للإشارة إلى نظم فكرية أو عادات التفكير التى تستند إلى ما يسميه «ميتافيزيقا الحضور» Metaphysics of Presence. وهو التعبير الذى وجده عند «هيدجر»، **ويعنى به الاعتقاد بوجود مركز** Centre **(وهذا ما يعنيه بالحضور) خارج النص أو خارج اللغة، يكفل ويثبت صحة المعنى دون أن يكون هو قابلاً للطعن فيه أو البحث عن حقيقته.** ويعلن «دريدا» أن ما حاول أن ينهج النقد التفكيكى ضده- منذ نصوصه الأولى- إنما كان بالتحديد هو سلطة المعنى كمدلول متعال وكغائية فالفكر لا يعنى شيئاً. إنه الفراغ الجوهر Substantive لمثالية جد مشتقة، الاستقلال الذاتى الوهمى لخطاب أو وعى يلزم تفكيك أقانيمه وتحليل عليته. كما يؤكد «دريدا» **أنه لا يقول بأنه ليس هناك مركز، فلا يمكن أن نستقر دون مركز، غير أنه يرى أن المركز ليس وجوداً** Being **أو واقعاً** Reality **إن المركز - كما يعتقد- وظيفة. وعلى النحو نفسه يرى** Michel Foucault **الأمر تجريداً للذات** Subject **(أو بديلها) من دورها كمبدأ** Originator **، وتحليلاً لها كوظيفة متغيرة ومعقدة للخطاب.**

راجع فيما سبق:

- جاك دريدا، **مواقع- حوارات مع جاك دريدا** ترجمة: فريد الزاهى (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ 1992م)، ص. 49.

- ---------، «البنية، اللعب، العلامة - فى خطاب العلوم الإنسانية،» ترجمة جابر عصفور **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج11، ع4، شتاء 1993م)، ص. 249.

- Michel Foucault, 1979, "What is an author", trans. Joseph V. Harari. In Modern Criticism and Theory ed. David Lodge (1988), (Longman, London - New York, 7th. 1992), P. 209.

- محمد عنانى، معجم المصطلحات الأدبية ص. 51.

٤٤- «البطركية» أو «نظام سلطة الأب» Patriarchy : مصطلح يشير- بالمعنى الأصلى والأكثر

تحديداً- إلى نمط من النسق الاجتماعي، يسوده مبدأ «حق الأب» أو انفراد الذكور الكبار في الأسرة بالتحكم واحتكار السلطة العائلية والسياسية العامة. وهو مصطلح يمكن قصره على المجتمعات التي تتضح فيها سيطرة الذكور بشكل متطرف ومؤسسي، كتلك المجتمعات التي تخضع فيها حقوق المرأة والطفل بشكل كامل لسلطة الذكور المطلقة.

لمزيد من التفصيل انظر:

- شارلوت سيمور- سميث، **موسوعة علم الإنسان- المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية**.

- ترجمة: محمد الجوهري (وآخرون) (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م)، ص. 688 - 690.

٤٥- سعيد بنكراد، النص السردي ص. 81.

٤٦- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ص. 101.

٤٧- الخطاب المباشر Direct Discourse مصطلح ارتضته الدراسة لذلك الخطاب الذي يتم بواسطته تقديم أقوال الشخصية أو أفكارها على نحو ما يحتمل أن تكون قد صاغتها. وهذا المفهوم- الذي استعارته الدراسة من G. Prince - يتضمن ما تناوله G. N. Leech تحت مصطلح: Direct Speech و Direct Though، كما يقترب مما تناوله «جينيت» تحت مصطلح «الخطاب المنقول» Reported Speech، سواء تعلق الأمر بالحوار أو بالمونولوج، والذي يميزه عن شكل آخر من الخطاب ذي صلة به يسميه «الخطاب المباشر» Immediate Speech (وهو ما يسميه البعض بـ «المونولوج الداخلي»)، إذ يتميزان فقط عن بعضهما بحضور مدخل تصريحي أو غيابه. فالخطاب المباشر يتحرر من كل رعاية سردية، ويتصدر المشهد منذ البداية، ولكن دون حاجة إلى أن يستغرق العمل الأدبي كله لكي يتلقى «مونولوجاً مباشراً»، بل يكفي- مهما كان طوله- أن يقدم نفسه بنفسه، دون واسطة مقام سردي.

راجع فيما سبق:

- Gerald Prince, A Dictionary of Narratology P. 20, 21.

- G n Leech, and M. H. Short, Style in Fiction P. 320, 337.

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 187، 188.

٤٨- يوضح «جورج واتسن» أن الحوار فى الرواية تكنيك تطور عبر تجربة طويلة من الكتابة الروائية، حتى غدا تقنية رئيسية تتكشف من خلالها ماهية الرواية ومضمونها. ورواية تخلو تماماً من الحوار تعتبر مثالاً نادراً فى القرن العشرين. لقد أخذ الحوار يتخلص من كثير من الكوابح التقليدية ضمن السياقات السردية، حتى لم تعد هناك حدود تقيد استخدام الروائى له، بل بلغ من سطوة الحوار ومكانته أن انفصل طوبوغرافيا عن نسيجه المتداخل مع النثر السردى، كما تطورت لغة الحوار حتى اقتربت من الأسلوب العادى أو اليومى.

- جورج واتسن، «الحوار فى الرواية،»، ترجمة: عباس العوينى **مجلة الأقلام** (وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، س19، ع9، أيلول 1984م)، ص. 71 - 76.

٤٩- عبد المجيد نوسى، «التحليل السيميوطيقى للخطاب الروائى - دراسة في رواية: أطياف الظهيرة لبهوش ياسين،» ضمن كتاب: **الرواية المغربية- أسئلة الحداثة** (دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١؛ 1996م)، ص. 92.

٥٠- الزمن الآخر ص.6 ، 146.

٥١- الزمن الآخر ص.156.

٥٢- الزمن الآخر ص. 164. يقين العطش ص. 185 ، 186.

٥٣- يقين العطش ص.185.

٥٤- يقين العطش ص.194.

٥٥- الزمن الآخر ص. 167. يقين العطش ص. 195.

٥٦- رامة والتنين ص. 248 ، 249 ، 317.

٥٧- قليلاً ما تتسع دائرة الحوار بين «ميخائيل» و «رامة» داخل نصوص الثلاثية، لتضم متحاورين آخرين غيرهما. ويمكن رصد تلك الحوارات، مواضعها والأطراف المشاركة فيها على النحو التالي:

أ- «رامة والتنين» : ميخائيل ورامة ومعهما: صديق فنلندى ص. 168 - 173. محمود وعبد الجليل ص. 290 ، 291 ، سامح ص. 294 ، محمود ص. 302 ، شخصيات غير مسماة ص.258. 305 ، عم فانوس ص. 306. ميخائيل وإبراهيم ص. 215 ، 216.، وشاب ص. 346. رامة ومبروكة ص. 144، ومحمود ص. 296.

ب - الـزمن الآخـر: رامـة وميخائيـل ومعهمـا: سـنية منصـور ومصـطفى وأحمـد وزينـب العصـفورى ص. 95 ومـا بعـدها، وبائعـة البخـور ص. 77، وبـائع الشـاورمة ص. 296. ومصطفى ص. 96. ميخائيل ومعاون المركز ص. 104 والريس طه 147، وبيـاع الزهور ص.92. رامة والعم فانوس ص. 303 ، وفلسطينى اسمه محمد عمران ص. 29.

ج- يقين العطش: رامة وميخائيل ومعهما: نور الدين صديق ميخائيل ص. 40، وأم برهوم ص. 62، وأحمـد العريجى ص. 121 ، 182 ، 184، والعـم زهـران ص. 135 ، 138. رامـة ومعهـا: طـارق حسـن - رئيس القطـاع ص. 57، وأم برهـوم ص. 54، والمطـران ص. 87 ومـا بعـدها، والشـيخ حسـن فاضـل ص. 113، وميـادة ص. 147 ومـا بعـدها، والسـائق حسن ص. 277.

٥٨- يقين العطش ص. 68 – 71.

٥٩- رامة والتنين ص. 144.

٦٠- الزمن الآخر ص. 251.

٦١- يقين العطش ص. 65.

٦٢- رامة والتنين ص. 306.

٦٣- الزمن الآخر ص. 76 ، 77.

٦٤- الزمن الآخر ص. 296.

٦٥- يقين العطش ص. 84 ، 85.

٦٦- يقين العطش ص. 135 ، 138.

٦٧- عبد الحميد عقار، **الرواية المغاربية- تحولات اللغة والخطاب** (شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط١؛ 2000م)، ص. 47.

٦٨- يرى «فتوح أحمد» أن نظام اللغة يرتبط بأنساق التركيب قبل أن يرتبط بنوعية المفردات، وعلى هذا فإن المفردات العامية فى الحوار الروائى لا تشكل ضرباً من العدوان على نقاء الفصحى وسلامتها، فهى حينما تقع فى نسق فصيح سرعان ما تستمد من السياق قيمة جمالية ترتهن بنوع العمل الأدبى ووظيفتها فيه.

فتوح أحمد، «لغة الحوار الروائى،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،

مج2، ع2، مارس 1982م)، ص. 89.

٦٩- على حين أن الدين يجعل التعالى خارج الذات، فإن التعالى الظاهراتى يكون فى الذات، فى متولية الذات، حيث إن نقطة البدء فى الفلسفة الظاهراتية هى علاقة الذات بالموضوع من خلال معطيات الوعى المباشرة؛ وبذلك يحقق الوعى - مقصديته وإدراكه للظاهرة - تعاليه وتفوقه الذاتى، ويغدو سؤال الغاية والقيمة والمعنى هو- فى النهاية- المتعالى فى كافة موضوعات الوجود.

راجع في ذلك:

- جميل قاسم، «المتعالى والمقدس- لوك فيرى: جدلية الإنسان- الله أم ثنائيته،» **مجلة الفكر العربى المعاصر** (مركز الإنماء القومى، بيروت- باريس، ع106/107، 1998م)، ص. 65-67.

- أنطوان خورى، «معنى العنى فى قصدية هوسرل،» **مجلة الفكر العربى المعاصر** (مركز الإنماء القومى، بيروت، ع18/19 ، شباط/ أزار1982م)، ص. 57.

٧٠- يقارب «أدونيس» بين الرؤيتين الصوفية والسريالية للمطلق. فهو بداية المعرفة بالمعنى الصوفى، أى معرفة الشىء من داخل، بإلغاء المسافة بينه وبين العارف، مما يتيح للعارف تحقيق ذاته. وهو - عند السرياليين - الوجود نفسه، فما وراء الوجود موجود فى الوجود ذاته. وحضور الواحد أو المطلق صوفياً هو حضور اتصال بالوجود حضور وحدة واتحاد. إنه من الوجود كالنقطة العليا، التى يعبر عنها «بريتون وتتحد عندها المتناقضات فى نوع من الواقع المطلق.

- أدونيس،**الصوفية والسريالية** (دار الساقى، بيروت، ط2؛ 1995م)، ص. 10 ، 40 ، 48 ، 67.

٧١- موريس بلاشتو، «التجربة - الحد،» ترجمة: جورج أبى صالح **مجلة العربى والفكر العالمى** (مركز الإنماء القومى، بيروت، ع10، ربيع 1990م)، ص.66.

٧٢- مجدى عبد الحافظ، «الجسد الإنسانى بين مدارس الفلسفة وفينوفيولوجية ميرلو بونتى،» **مجلة إبداع** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع9 ، سبتمبر1997م) ص. 105. كما يقدم أيضاً «على الحبيب الفريوى» تحليلاً لفينوفيولوجيا الجسد فى فلسفة

«ميرلوبونتى»، والتى تنطلق من أن الجسد- على حد قوله- «هو ما يجعلنى أتجذر فى العالم، بل هو محور العالم الذى أعيشه بواسطته، وهو- بذلك- السند الذى أعى من خلاله كيانى الواعى والمفكر»

- على الحبيب الفريوى، «الرؤية النقدية فى الحداثة: الانتصار للحقيقة الجسدية- ميرلوبونتى وفيمياء الجسد الخاص» **مجلة الفكر العربى المعاصر** (مركز الإنماء القومى، بيروت- باريس، ع108/ 109، شتاء 1999م)، ص. 91 – 96.

- -------------، «ميرلوبونتى وفيمياء الجسد الخاص- أنطولوجيا الجسد: سجال فى مفهوم الطبيعة والإنسان» **مجلة الفكر العربى المعاصر** (مركز الإنماء القومى، بيروت- باريس، ع110 / 111، ربيع / صيف 1999م)، ص. 130 - 136.

٧٣- على الحبيب الفريوى، «ميرلوبونتى وفيمياء الجسد الخاص...» ص. 134.

٧٤- رامة والتنين ص. 175 ، 223 ، 326 الزمن الآخر ص. 61 ، 165.

٧٥- رامة والتنين ص. 147 ، 322. الزمن الآخر ص. 17 ، 64 ، 195 ، 246 ، 300 ، 345 وما بعدها، 381.

٧٦- الزمن الآخر ص. 56 ، 95-97 ، 182 ، 261 ، 303 ، 336 وما بعدها. يقين العطش ص. 77، 115 ، 138 ، 184 وما بعدها ، 215 ، 217 ، 247 ، 280 ، 291 ، 294.

٧٧- رامة والتنين ص. 322 الزمن الآخر ص. 17 ، 29 ، 181 ، 300.

٧٨- الزمن الآخر ص. 169 ، 175 ، 177 ، 182 ، 405.

٧٩- يقين العطش ص. 85 وما بعدها.

٨٠- رامة والتنين ص. 322.

٨١- فرانسواز أرمينكو، **المقاربة التداولية** ترجمة: سعيد علوش (مركز الإنماء القومى، بيروت، د.ت)، ص. 85.

٨٢- رامة والتنين ص. 199.

٨٣- رامة والتنين ص. 261 ، 266 ، 279.

٨٤- رامة والتنين ص. 266 ، الزمن الآخر ص. 454.

٨٥- رامة والتنين ص. 258 ، الزمن الآخر ص. 122.

٨٦- حول حقيقة «عروبة» مصر أو فرعونيتها، ومناقشة الدعاوى المختلفة المؤيدة لاستمرارية هذه أو تلك وانقطاع الأخرى- يمكن الرجوع إلى «جمال حمدان» الذى ينطلق- مستنداً إلى التاريخ والجغرافيا والأنثروبولوجيا واللغة- من أن مصر شهدت انقطاعاً عن حضارتها الفرعونية، فيما يتعلق بجوانبها اللامادية، وكثير من جوانبها المادية، بينما بقى «التعريب» هو العلامة الباقية من علامات أربعة فى تاريخ مصر (اكتشاف الزراعة وبدء الحضارة نفسها- التعريب والإسلام- تحول التجارة إلى طريق الرأس- الحضارة الغربية).

- جمال حمدان، **شخصية مصر - دراسة في عبقرية المكان** (دار الهلال- القاهرة، 1993م)، ص. 271 – 290.

٨٧- رامة والتنين ص. 15 ، 181. الزمن الآخر ص. 161 ، 169 ، 175 ، 376 ، 405. يقين العطش ص. 102 ، 213 وما بعدها ، 238.

٨٨- رامة والتنين ص. 162 ، 327.

٨٩- رامة والتنين ص. 194 ، 322. الزمن الآخر ص. 208.

٩٠- الزمن الآخر ص. 109 ، 211 ، 230.

٩١- الزمن الآخر ص. 108 ، 207 ، يقين العطش ص. 102.

٩٢- رامة والتنين ص. 192 ، 197. الزمن الآخر ص. 112 ،314 ، 363 ، يقين العطش ص. 100.

٩٣- رامة والتنين ص. 93 ، 148 ،149 ، 182 ، 191 ، 193 ، 194. يقين العطش ص. 110.

٩٤- رامة والتنين ص. 96 ، 198 ، 209 ، 226 ، 238 ، 246 ، 279 ، 285. الزمن الآخر ص. 196 ، 207 ، 387 ، 397 وما بعدها 455.

٩٥- رامة والتنين ص. 279. الزمن الآخر ص. 58 ، 179 ، 195.

٩٦- رامة والتنين ص. 185 ، 248. الزمن الآخر ص. 97 ، 196.

٩٧- سعيد بنكراد، **شخصيات النص السردى - البناء الثقافي** (جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - مكناس، 1994م)، ص. 81.

٩٨- «الخطاب المنقول» من وجهة نظر «جينيت» و G. Prince - صورة من صور النقل المباشر لأقوال الشخصيات وأفكارها. ويرى «جينيت» أن الخطاب المنقول Reported

Speech وما يسميه «خطاباً مباشراً» Immediate Speech - وهو ما ستتعامل معه الدراسة على أنه «خطاب مباشر حر» - لا يتميزان شكلياً عن بعضهما إلا بحضور مدخل تصريحي (مع الخطاب المنقول). ويتفق G. Prince مع «جينيت» في هذه الصفة المميزة للخطاب المنقول Reported Discourse الذي يرادف (أي Prince) بينه وبين الخطاب المباشر Direct Discourse أو Tagged Direct Discourse بمصطلحات Prince نفسه.

انظر في ذلك:

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 187، 188.

-G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 81, 96, 101.

٩٩- «مناجاة النفس» Soliloquy هو التقديم المباشر لخطاب الشخصية، محاطاً بالعبارات الممهدة وعلامات التنصيص. إنه خطاب مباشر غير حر. ويمكن التعرف عليه بوضوح بوصفه «خطاباً» Speech لا فكراً، أو بوصفه شكلاً تعبيرياً أسلوبياً أكثر منه تفكيراً محضاً أو كلاماً Speaking، حيث لا يستمع أحد إلى خطاب الشخصية، ولا يستجيب لتصريحاتها، ذلك إنه مصطلح مستمد- أساساً- من الدراما، حيث تظهر الشخصية وحيدة على خشبة المسرح، تتحدث إلى نفسها؛ وفي حالة وجود آخرين على المسرح فإنهم لا يسمعونها. وينظر Prince إلى المناجاة بوصفها مونولوجاً خارجياً Exterior Monologue (حيث يكون منطوقاً).

- S. Chatman, Story and Discourse P. 178 – 181.

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 54.

١٠٠- عدنان حب الله، «الجلدية العقلانية عند لاكان،» **مجلة الفكر العربي المعاصر** (مركز الإنماء القومي، بيروت، ع16، تشرين الثاني 1981م)، ص. 61.

١٠١- ميخائيل إنوود، **معجم مصطلحات هيجل** ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م)، ص. 256.

١٠٢- موريس بلانشو، «السؤال والجواب،» ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي **مجلة فكر ونقد** (دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س2، ع11، سبتمبر 1998م)، ص. 113.

١٠٣- زكريا إبراهيم، **هيجل أو المثالية المطلقة** (مكتبة مصر القاهرة، 1970م)، ص. 180.

١٠٤- موريس بلانشو، «التجربة- الحد»، ص. 69.

١٠٥- يصرح «إدوار الخراط» بعقيدته الأرثوذكسية التى تقول بوحدة الإلهى والإنسانى وإن ادعى تجرد موقفه من المعنى الدينى العقيدى: «... إننى فى حقيقة الأمر وبمعنى خاص جداً، أى بمعنى غير عقيدى، أنتمى إلى العقيدة الأرثوذكسية الأصلية التى تقول، أساساً، أن الإلهى والإنسانى لا ينفصلان لحظة واحدة، ولا طرفة عين والأرضى والسماوى عندى يرتبطان ارتباطاً وثيقاً، الدنيوى والمطلق كل منهما، فى تصورى، شئ واحد.»

إدوار الخراط، **مراودة المستحيل- حوار مع الذات والآخرين** (دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١؛ 1997م)، ص. 39.

١٠٦- يطلق «فيليب لوجون» اسم «رواية السيرة الذاتية» على كل النصوص التخييلية التى يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد، انطلاقاً بين التشابهات التى يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقاً بين المؤلف سوالشخصية، فى حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل، اختار أن لا يؤكده. وحسب هذا التحديد، تشمل رواية السيرة الذاتية روايات شخصية (تطابق السارد والشخصية)، مثلما تشمل روايات لا شخصية (شخصيات مشار إليها بضمير الغائب). إنها تتحدد على مستوى مضمونها (تشمل ثلاثية «الخراط» الأمرين، حيث تناوب بين التطابق واللاتطابق).

- فيليب لوجون، **السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبى** ترجمة، عمر حلى (المركز الثقافى العربى، بيروت- الدار البيضاء، ط١؛ 1994م)، ص. 37.

١٠٧- «الكلام الآمر» هو الكلام الذى يفرض نفسه علينا بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلى لنا. فهو كلام معطى، لغته خاصة، يشكل سلطة ما، ويقتضى منا أن نعترف به دون السماح بالتصرف فيه أو تمثله باستعمال كلماتنا، فليس هناك استبدالات ولا مغايرات أسلوبية حرة، ينتقل إلى وعينا اللفظى مثل كتلة متماسكة غير قابلة للقسمة، ويتحتم أن نقبله كلية أو أن نرفضه بتمامه، فالمسافة بالنسبة إليه تظل ثابتة دائماً، إذ تظل بنيته ثابتة. وهو- بذلك- يشمل: الكلام الدينى، السياسى الأخلاقى، كلام الآباء والكبار والأساتذة.

انظر فى حديث «باختين» عن الكلام الآمر، والتمييز بينه وبين الكلام المقنع داخلياً

المحروم من السلطة:

- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ص. 108 وما بعدها.

١٠٨- ابن الرومي (ت 283هـ)، الديوان **تحقيق**: حسين نصار (دار الكتب المصرية القاهرة، 1977م)، جـ4، ص. 1716.

١٠٩- عبد الصمد بن المعذل العبدي (ت 240هـ)، الديوان **تحقيق**: زهير غازي زاهد (دار صادر، بيروت، 1998م)، ص. 176. ويشير المحقق إلى تنازع نسبة البيت بين عدد من الشعراء في كتب مصادر الأدب كالورقة، ووفيات الأعيان، وديوان الحماسة.

١١٠- عند إسقاط العبارات المهدة والعلامات الخطية الدالة على توسط السارد، وحديث الشخصية دون تدخل منه (أي من السارد) - تكون النتيجة «خطاباً مباشراً حراً» Free Direct Discourse

(= Free Direct Speech / Though). يترادف مع مصطلحات:

Immediate Discourse / Speech, Interior Monologue, Autonomous Monologue, Dramatic Monologue.

راجع في ذلك:

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 9, 23, 34, 42.

- G. N. Leech and M. H. Short, Style in Fiction P. 322, 323.

١١١- - R. Scholes and R. Kellogg (1966), The Nature of Narrative (Oxford University Press, London, 1st. 1966), P. 177.

ويرى G. Prince أن الخطاب المباشر الحر عندما يتعلق بتقديم أفكار الشخصية غير المنطوقة غالباً ما يسمى «المونولوج الداخلي» بالمعنى الواسع للمصطلح. وهذا أيضاً ما يصرح به S. Chatman حيث يرادف بينهما (Free Direct Though = Interior Monologue) محدداً سماتها بـ:

- إلغاء علامات التنصيص.

- الإحالة إلى الشخصية ذاتها (بضمير الشخص الأول)، وما يرتبط بذلك من استخدام لغتها الخاصة من حيث الاختيارات المعجمية والتركيبية دون تدخل السارد بلغته

وإيضاحاته وتعليقاته، مما يعنى أيضاً عدم الالتفات إلى متلق ما مفترض، أو مروى له، يقتضى نوعاً ما من التوجه، فلا أكثر من الشخصية (المفكرة أو المدركة) ذاتها.

- الاتجاه إلى زمن الفعل الحاضر، على أن تأتى الذكريات والإحالات الأخرى إلى الماضى فى الصيغة البسيطة للماضى The Simple Preterite ، لا فى الماضى التام.

ويؤكد Chatman على أن «حظر» تدخل السارد هو ما يميز تماماً، «المونولوج الداخلى» عن تمثيلات الوعى الأخرى؛ وهو - بذلك - لا يميل كثيراً إلى مقابلة المونولوج الداخلى مع «تيار الوعى» Stream of Consciousness، ولكن كثيراً ما يستعمل المصطلحان بطريقة تبادلية، أى وضع أحدهما مكان الآخر- كما أوضح Prince، مستشهداً بـ Dujardin الذى شدد على المعايير والآثار الأسلوبية المرتبطة بتيار الوعى فى تعريفه للمونولوج الداخلى. وتنضم «شلوميت ريمون كنعان» إلى هذا الفريق، عندما ترى أن الخطاب المباشر الحر هو الشكل النموذجى للمونولوج الداخلى بضمير المتكلم، وإن كان آخرون يرون أن المونولوج الداخلى يمكنه أن يقدم أفكار الشخصية أكثر من مدركاتها (الحسية)، فى حين أن تيار الوعى بإمكانه تقديم الأفكار والمدركات معاً؛ كما أن المونولوج الداخلى يتعلق بالتركيب والبنية، بينما لا يرتبط بهما تيار الوعى. وفى هذا الصدد يعلن «روبرت همفرى» صراحة أن تيار الوعى ليس مرادفاً للمونولوج الداخلى. فتيار الوعى ليس مصطلحاً لوصف طريقة خاصة أو تكنيك خاص، فى حين أن المونولوج الداخلى طريقة لتقديم المحتوى النفسى للشخصية دون التكلم بذلك، قد تستخدمها روايات ليست منسوبة إلى تيار الوعى.

راجع فيما سبق:

- Seymour Chatman, Story and Discourse P. 182, 183, 185.
- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 34, 44, 45, 54.
- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصى ص. 162.
- روبرت همفرى، **تيار الوعى فى الرواية الحديثة** ترجمة: محمود الربيعى (دار الهانى للطباعة، القاهرة، 1973م)، ص. 24، 46.

١١٢- إميل بنفينيست، «اللغة والذات» ضمن كتاب: **دفاتر فلسفية- نصوص مختارة:** 5- **اللغة** إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالى (دار توبقال للنشر، الدار

البيضاء، ط١؛ 1994 م)، ص. 62.

١١٣- جورج لايكوف، **اللسانيات ومنطق اللغة الطبيعي** ترجمة: عبد القادر قنيني (دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م)، ص. 151. ويوضح «لايكوف» أن مصطلح «معاقبة الضمير» Contre Part هو مصطلح أدخل لغاية بحث مسائل تعيين الهوية في عوالم مختلفة داخل نماذج العوالم الممكنة. فمن الصعب أن نقيم نوعاً من التماثل بين المتكلم في عالم المقال وبين مرجع الضمير «أنا» داخل العالم الممكن؛ ولذلك يتعين أن نميز ما يرجع تمثله إلى الفرد كذات مما يرجع إليه كشخص. (انظر: ص. 151 وما بعدها.)

١١٤- أدونيس، الصوفية والسريالية ص. 57.

١١٥- أدونيس، الصوفية والسريالية ص. 56.

١١٦- نقل «عبد الكريم القشيري» في باب «اليقين» قول «الجنيد» الذي صدرت به رواية «يقين العطش»، مع تغيير طفيف في التركيب النحوي؛ هذا بالإضافة إلى أقوال أخرى عديدة، ينفرد بينها قول «الجنيد»، بتأكيده على عدم كمال اليقين أو التحقق.
- عبد الكريم القشيري (ت 465 هـ)، **الرسالة القشيرية** تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن شريف (دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط١؛ 1966م)، جـ١، ص. 390 وما بعدها.

١١٧- شعيب حليفي، «النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان،» **مجلة الكرمل** (مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع46، 1992م)، ص. 89.

١١٨- عز الدين الخطابي وإدريس كثير، «بلاغة السؤال وسؤال البلاغة،» **مجلة علامات في النقد** (النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج7، ج28، يونيو 1998م)، ص. 343.

١١٩- الاستفهام في العربية إما بحروف (الهمزة، هل)، أو بأسماء (من، ما، متى...). وتختص الأسماء باستفهام التصور، بينما تكون الحروف للتصديق أصلاً، وتكون الهمزة للتصور أيضاً. هذا التصنيف يراه البعض غير كاف، وأنه يتعين التمييز بين بؤرة الجديد وبؤرة المقابلة، والبؤرة هي الوظيفة التي تسند للمكون الحامل للمعلومة الأكثر بروزاً في الجملة. فعندما يكون المكون دالاً على المعلومة التي يجهلها المتكلم وبالتالي المعلومة التي تشكل محط استفهامه- نكون بصدد «استفهام الجديد»، وهو ما يحدث مع أسماء الاستفهام

ومع الحرف هل؛ وعندما يكون المكون دالاً على المعلومة التى يتردد المتكلم فى ورودها - نكون بصدد «استفهام المقابلة»، وهو ما يحدث مع حرف الهمزة. وفى هذا السياق يتضح أن ظهور بؤرة المقابلة مع حرف الاستفهام «هل» (هل... أم...؟) لحناً، وإن شكل تطوراً فى العربية المعاصرة.

انظر في ذلك:

- عبد القادر الفاسى الفهرى، **اللسانيات واللغة العربية- نماذج تركيبية دلالية** (دار توبقال للنشر ومنشورات عويدات، الدار البيضاء بيروت- باريس، ط١؛ 1986م)، ص. 110 وما بعدها.

- أحمد المتوكل، **دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفى** (دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١؛ 1986م)، ص. 127 وما بعدها. وبخاصة ص. 128 ، 129 ، 133 - 136.

١٢٠- أدونيس، الصوفية والسريالية ص. 88.

١٢١- مرسيا إلياد، **ملامح من الأسطورة** ترجمة: حسيب كاسوحة (منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995م)، ص. 172.

١٢٢- سعيد بنكراد، النص السردى ص. 27.

١٢٣- عبد القادر الشاوى، **الكتابة والوجود- السيرة الذاتية في المغرب** (دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت، 2000م)، ص. 133.

١٢٤- مالكولم بوى، «جاك لاكان،» ضمن كتاب: البنيوية وما بعدها ص. 184.

١٢٥- «المونولوج الحوارى» Dramatic Monologue مصطلح يفتقر إلى محددات واضحة ودقيقة، وإن قصد به- على وجه العموم- حواراً جانبياً من قبل شخصية ما تتوجه به إلى شخصية أخرى صامتة غير متلفظة. وهو بمثابة حوار غير موسط Unmediated (أى من غير وساطة السارد). ويعد المونولوج الحوارى نوعاً من الخطاب المباشر الحر أو المونولوج الداخلى. وكثيراً ما تترادف هذه المصطلحات. وبينما يذكر كل من Chatman و Prince هذا النمط من الخطابات تحت مصطلح Dramatic Monologue ، ينقل «محمد نجيب العمامى» عن «دانون بوالو» تسميته لهذا النمط بـ «الحوار الثنائى الداخلى» Interior Dialogue انظر فيما سبق:

- S. Chatman, Story and Discourse P. 173 – 175.

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 23.

- محمد نجيب العمامى، **الراوى في السرد العربى المعاصر - رواية الثمانينات بتونس** (دار محمد على الحامى للنشر والتوزيع - صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية - سوسه، ط١؛ 2001م)، ص. 121.

١٢٦- فيليب هامون، «خطاب مقيد،» ص. 95.

١٢٧- انظر فى مفهوم «الخطاب غير المباشر» Indirect Discourse / Speech / Style، وأشكاله، وسماته النحوية والتركيبية، وحقيقة اشتقاقه من الخطاب المباشر:

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 43, 44.

- G. N. Leech and M. H. Short, Style in Fiction P. 319.

- آن بانفيلد، «الأسلوب السردى ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر» ص. 125، 128، 129.

١٢٨- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 186.

١٢٩- جان سيرفونى، **الملفوظية** ترجمة: قاسم المقداد (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م)، ص. 36.

١٣٠- إن الاستقلال التنغيمى والتركيبى والإنجازى هو ما يميز الجمل الاعتراضية، ويؤكد خارجيتها، دون أن يعنى هذا أنها لا تقوم بأى دور بالنسبة للجملة الرئيسية التى تعترضها، إذ يكمن دورها - أساساً - فى تقوية القوة الإنجازية للجملة الرئيسية أو إضعافها. انظر فى ذلك:

- أحمد المتوكل، **الجملة المركبة في اللغة العربية** (منشورات عكاظ الرباط، ط١، 1988م)، ص. 39 – 46 ، وبخاصة ص. 40 ، 41.

١٣١- عند تلخيص كلام الشخصية وتوسعات المحادثة غير المهمة نسبياً، بما يؤدى إلى ضآلة حجم الأخبار- يسمى هذا الشكل من الخطاب- Narrative Report of Speech Acts (N.R.S.A.)

- G. N. Leech and M. H. Short, Style in Fiction P. 323, 324.

١٣٢- حول اقتراب الخطاب المروى المتعلق بحكاية المناقشة الداخلية من المصطلح التقليدى «التحليل»، إضافة إلى الملامح الأخرى لهذا الخطاب؛ حول هذه القضايا انظر:

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 185، 186.

١٣٣- جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. 188. وانظر كيف أن الخطاب غير المباشر الحر Free Indirect Discourse هو نمط من الخطاب غير مشتق لغوياً من الخطاب المباشر أو الخطاب غير المباشر ذى العبارة الممهدة، إذ أنه عادة ما يحمل على أنه يتضمن بداخله علامات مختلطة لأحداث كلا الخطابين السابقين. فله من ناحية بعض ملامح الخطاب غير المباشر الذى يقدم تمثيلاً لأقوال الشخصية أو أفكارها عبر وساطة السارد وتدخله، ومن ناحية أخرى يحمل بعضاً من سمات نطق الشخصية فى خطابها المباشر. وضد هذه الازدواجية التى يتسم بها الخطاب غير المباشر الحر، أى الصوت المزدوج الذى يجمع معاً بين السارد والشخصية- يعمل بعض المنظرين مثل Banfield الذى يرى أنه ينبغى أن يحمل هذا الخطاب على أنه تمثيل لذاتية أو ذات واحدة بلا متكلم (بلا سارد). ومع أنه توجد بعض السمات التركيبية أو المؤشرات التى يمكن أن تشخص قطعة ما بوصفها خطابا غير مباشر حراً، (إسقاط فعل القول الناقل والروابط، التحول لزمن أسبق، تحويل ضمائر الشخص والملكية إلى الغائب أى ضمير الشخص الثالث، المحافظة على التعابير الإشارية الخاصة بالزمان والمكان، وعلى صيغ الاستفهام، والتعجب، والنداء، وعلى المقومات الجدالية، وعلى التسجيلات المعجمية) - إلا أنها ليست سمات كافية لتمييز هذا الخطاب، مما دفع البعض إلى القول بأن الخطاب غير المباشر الحر ليس محدداً بسمات تركيبية دقيقة، بل بما يمكن أن يسمى «سمات سياقية» (شكلية، دلالية)، أو بأنه ليس شكلاً نحوياً، بل هو أسلوب يستتبع مدى واسعاً من الابتعادات عن الاستعمال الطبيعى والتى تظهر فى الكتابة فقط.

ويتخذ هذا الخطاب عدة تسميات أخرى منها: الأسلوب غير المباشر الحر، الكلام المجرب، الخطاب الممثل، الكلام والفكر الممثلان، السرد الاستبدالى، المونولوج المسرود.

انظر فيما سبق:

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 34, 36.

- G. N. Leech and M. H. Short, Style in Fiction P. 325, 336.

- S. Chatman, Story and Discourse P. 201 – 203.

- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصى ص. 162 وما بعدها.

- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ص. 183 وما بعدها.

- آن بانفيلد، «الأسلوب السردى ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر» ص. 146.

١٣٤- تتعامل Dorrit Cohn مع الخطاب غير المباشر الحر على أنه «مونولوج مسرود» Narrated Monologue – وهو ما يطلق عليه البعض «الكلام والفكر الممثل» Represented Speech and Thought، فتمنح Cohn المونولوج المسرود من السمات ما يراه الكثيرون مميزاً للخطاب غير المباشر الحر، خاصة عندما تحدده كتمثيل لأفكار شخصية ما بضمير الشخص الثالث وزمن السرد، مشتملاً على بعض ملامح الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، رغم اختلافه عنهما. وحول هذه السمة الأخيرة يوضح Chatman أن لفظة Narrated تفسر السمات غير المباشرة وأن لفظة Monologue تعنى توصيل الإحساس بكلمات الشخصية وأفكارها دون النطق بها.

انظر في ذلك:

- Dorrit. Cohn 1966, «Narrated Monologue – Definition of a Fictional Style,» Comparative Literature (U.S.A., Spring 1966), 18 : 2, PP. 97 – 112. Especially P. 104, 109.

- S. Chatman, Story and Discourse P. 203.

- حسن البنا، «عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية- نموذج تحليلى من يوسف إدريس،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج5، ع1، ديسمبر 1984م)، ص. 131-151. وبخاصة ص. 140-142.

١٣٥- عندما يختص الخطاب غير المباشر الحر بإدراكات العالم الخارجى للشخصية يسميه البعض «الإدراك الممثل» Represented Perception؛ وحول هذا يمكن الرجوع إلى:

- G. Prince, A Dictionary of Narratology P. 36, 81.

- حسن البنا، «عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية....» ص. 142 – 144.

١٣٦- خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية ص. 281.

١٣٧- إلرود إبشن، «التلقى الأدبى،» ترجمة: محمد برادة **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية** (منشورات دراسات سال، فاس، ع6 ، خريف - شتاء 1992م)، ص. 13.

١٣٨- سعيد بنكراد، النص السردى ص. 78.

الفصل الثالث
الصورة السردية

تمهيد

ليس السرد / الحكاية محاكاة أو تمثيلاً للواقع، ولكنه بناء نصي - دلالي لعالم محتمل متخيل؛ صياغة جمالية لعالم موازٍ للواقع، تتشكل مرجعياته وقيمه وعلاقاته وبنياته وفق نظام خاص من العلامات.

إنه ليس مجرد إعادة بناء للواقع في حدود ما هو قائم ومتعين بقدر ما هو خلق واقع جديد مغاير ومفارق، واقع له منطقه الخاص في بناء علاقاته ودلالاته، ينمحي فيه التمايز بين الواقعي / التجريبي والمتخيل، وتتأسس جماليته " .... على عمق مختلف التمثيلات التي تخترق الفضاء الاجتماعي للوسط من خلال الرمزي والمتخيل والتصويري ..... " (١)، تندمج فيه كل العلامات لتؤلف بنية نصية دالة تقترح وجوداً جديداً لعلاقة الذات بالعالم . وترتسم هذه العلاقة من خلال الفعل الذي تمارسه الذات في اللغة وباللغة، من خلال «الصورة» *Image* بما هي تعامل خاص مع اللغة.

وعن طريق الصورة واشتغالها الدلالي والبنائي عبر مسارات السرد يكتسب العالم المتخيل وجوداً ممكناً. إنها تسبغ الوجود على المحتمل، المفترض، غير المألوف، غير المدرك، لكنه ليس وجوداً مادياً عينياً مدركاً. إنه وجود متصور متخيل، يتحقق الوعي به كتمثيل مفارق لما هو حسي أو تجريبي، ولما هو تجريدي، نتاج تأليف غير مألوف للعلامات، ومن ثم لن تكون الصورة (السردية) " ... أبداً سوى مقاربة في حدود كون الواقع الذي تستدعيه يظل غائباً على الدوام، سرياً وغير قابل للحصر .... وتمنحها الوظيفة الرمزية لا تناهياً دلالياً، يسير باتجاه الواقع الذي ترومه.... " (٢).

إن الصورة - إذن - ليست تعبيراً لغوياً عن مماثلة أو مشابهة ما للواقع، ليست مجرد انعكاس لحقيقة خارجية أو تصور ذهني. إنها - بالأحرى - صياغة أو خلق تماثل ما، لا إظهار له، طريقة خاصة في رؤية الواقع وإدراكه وعرضه، في استيعاب ما هو جوهري فيه، وما هو حقيقي؛ وهنا فهي " .... تعمل على خلق إدراك متميز للشيء، خلق رؤيته، وليس التعرف عليه ... " (٣).

أي إن الصورة أداة رؤية وكشف ووعي؛ أداة خلق وتشكيل عالم متخيل، وبذلك فإن الصورة (السردية) تحقق وجوداً أو حضوراً لما هو غائب (غير موجود) بالقدر نفسه الذي تحقق وعياً جديداً

مختلفاً ومغايراً، لما هو حاضر أو واقعي. إنها - إذن - " ... متميزة بتلك الخاصية التأسيسية المزدوجة القائمة على حضور - غياب ، واقع - تخييل " (٤).

معنى ذلك أن الصورة تتحدد كنتاج تفاعل عناصر منتمية إلى عوالم مختلفة متعارضة يستند إلى منطق الممكن أو المحتمل، لا إلى منطق الواقعي؛ تجسيداً لتفاعل الذات مع الموضوع. وتأسيساً لعلاقة (مقترحة) بين الذات والعالم، تلك العلاقة التي تشكل فضاء الصورة، وتمنحها أبعادها الوظيفية والدلالية والرمزية.

والصورة - باقتراحها علاقة «خاصة» بين الذات والموضوع / العالم - إنما تعمد إلى تأليف خاص للعلامات أو الأدلة اللغوية، مغاير لقواعد اللغة وأساليبها التداولية، وهو تأليف لا يخلو من المكون البلاغي أو المجازي، طالما هو - أي التأليف الخاص للأدلة الذي هو قوام النص الفني - صياغة للمحتمل، المحتمل بما هو تشييد نصي، وليس نسخاً أو تقليداً للواقع ، والذي لا يعدو إلا أن يكون " ..... من صميم التصوير البلاغي. وهو يتمظهر في البلاغة .... " (٥). الأمر الذي يفسر انصراف الدرس النقدي إلى تناول الصورة " ... كمنتوج للصنعة البلاغية. " (٦).

معنى هذا أنه لا يمكن أن تتحدد الصورة بما هي فعل تخييلي من غير العلاقة « المجازية » التخييلية بين عالمين. وهي علاقة لا يستنفذها مبدأ «التماثل» (مشابهة - مجاورة) الذي يرى فيه الفكر البلاغي أساساً لكل الأشكال والصور البلاغية. إنها تتجاوز تلك العلاقة اللغوية المتحققة في الأشكال البلاغية، المحصورة بحدود المفردة والتركيب الجملي المحدود، والمحكومة بمرجع سابق على تشكلها (مدرك حسي، تصور ذهني، معنى حرفي) ، يجعل منها مطابقة أو تماثلاً بين شيئين أو طرفين، أو استبدال أحدهما بالآخر، أو نقلاً، أو انزياحاً وانحرافاً، ويكون هذا المرجع بمثابة «معيار» أولي افتراضي تتحدد طبقاً له حقيقة الأشكال والصور البلاغية ووظيفتها؛ غير أن المجاز - في حقيقته - ينبغي أن يتجاوز مفاهيم النقل والاستبدال والانزياح، ليغدو فعلاً إسنادياً تركيبياً يستند إلى العلاقات الخطابية والتركيبية التي تنظر إلى الملفوظ في سياقاته التلفظية وأوضاعه التفاعلية، وترابطاته النصية الممتدة، أي يصبح المجاز بمثابة إجراء نصي يضطلع بوظائفه على كافة مستويات النص الدلالية والبنيوية والتأويلية، مستنداً إلى ما يحدثه من علاقة جدلية تنافرية (انزياح دلالي) بين وحدات النص على مستويي الإنتاج والتلقي معاً. معنى هذا أن المجاز تأليف خاص للأدلة اللغوية في الوقت الذي هو فيه بنينة خاصة لتصوراتنا ولتجاربنا (الواقعية والمتخيلة)

أى إنه " .... ليس واقعة مكونة للغة فحسب، وإنما يلعب دوراً أساسياً فى بنينة الأنساق التصورية بصفة عامة "(٧)؛ وبالتالى يصبح المجاز طريقة خاصة غير منتهاة فى إدراك العالم وتنظيمه وبنائه من خلال إنتاج بنيات دلالية خاصة.

وهكذا تتبدى حقيقة المجاز فى ضوء نظرية تستوعب مفاهيم : المرجعى، التصورى، اللغوى الاحتمالى، وترتكز على العلائق التركيبية والدلالية، ليغدو فعلاً تخييلياً تركيبياً يغتنى بمقاماته وسياقاته المختلفة، ويتجاوز الوحدات الصغرى إلى الوحدات الكبرى (المتتاليات، الخطاب، النص) ويمارس وظائفه الجمالية فى إطار بنية النص . وهنا يمكن الحديث عن «مجازية» Tropeology النص، المؤسسة على تعددية الصيغة المجازية فى مستويات وصفها ودلالتها ووظيفتها وتلقيها والنابعة من خصوصية النص النوعية.

وفى ضوء هذا تكون مجازية النص السردى مستمدة من طابعه الحكائى - التخييلى، أى يتم النظر إلى مجاز النص السردى فى ضوء العلاقة بين آليات المجاز والمكونات الحكائية، وطرق تشكيل هذه العلاقة للنص سردياً ولغوياً ودلالياً، الأمر الذى يجعل من الوعى بمجاز النص السردى وعياً بأنماط بنيته وعمل مكوناته الحكائية - التخييلية، أى وعياً بالخصائص النوعية للسرد/الحكاية دون الخضوع لتقاليد جنس أدبى آخر - كالشعر - تصبح بمثابة معيار يتحكم فى مقاربة السرد مجازياً، مما يعنى أن " ... مجاز الحكاية لن يقوم إلا استناداً إلى شعرية النثر وبلاغته من خلال الوعى به كفعالية إبداعية وعمل تخييلى، ونص مجازى .... "(٨).

فكل عناصر السرد / الحكاية ومكوناته إنما تعمل من أجل صياغة «خبر» سردى، يتخلى عن الوظيفة المرجعية (للخبر)، ليصبح دالاً كثيفاً ذى وظيفة جمالية، يستمد (أى الخبر السردى) حقيقته، ويتشكل به العالم السردى، من خلال انتسابه إلى ما هو متخيل، إلى ما هو خيالى ورمزى واستيهامى، عن طريق عمليات التشخيص والتمثيل والتجسيد والترميز، بفعل آليات المجاز والصوغ المجازى للخبر السردى.

فى ضوء ما سبق يصبح لمجاز النص السردى، أو للصورة السردية - بما أن الصورة لا يمكن أن تكون إلا مجازية، لا وجود لها بدون المجاز(٩)؛ يصبح لها خصوصيتها النوعية ، ومن ثم كان وصف الدراسة لها بـ « السردية » - التى تميزها عن غيرها من الأشكال والصور البلاغية وبخاصة الصورة الشعرية، تلبية لـ " ... ضرورة استحضار فاعلية النوع الأدبى فى صياغة المكون الجمالى ....

(و) مراعاة خصوصية النوع المدروس ..... " [١٠]، مما يجعل من الصورة السردية أكثر من مجرد إمكانية تعبيرية أو علاقة لغوية تحدث فى حدود الدليل اللغوى أو الصيغة اللغوية، لتغدو ظاهرة نصية تركيبية، تتحدد طبيعتها ودلالتها ووظيفتها وفق اشتغالها النصى وتفعيلها الإمكانيات التخييلية الحكائية أو السردية.

١ - بنية الصورة السردية

تتسم الصورة (السردية) بطبيعة معقدة فى تكوينها، وطريقة بنائها، ووظيفتها . فهى تمتاح من عوالم متعددة ومتباينة، ومن مجالات إدراكية مختلفة، تجسيداً لعلاقة خاصة بين الذات والعالم/ الموضوع. علاقة جدلية قوامها التوتر والتجاذب والتنافر والتصادم، والانشطار والتفاعل بين عالمين أو تصورين، وهو ما يستدعى بالضرورة صيغة لغوية خاصة ومتفردة تخضع فى تشكلها لمنطق الجدل والتفاعل بين مكوناتها؛ ومن ثم لا يمكن أن تختزل الصورة إلى مجرد علاقة لغوية، وليدة مماثلة أو استبدال أو انزياح يحدث بين طرفين (كلمتين / شيئين / عالمين / تصورين ...).

بالفعل الصورة- في جوهرها- تشكيل لغوى، ولكنها تتجاوز كونها مجرد تأليف خاص وغير معتاد للعلامات اللغوية لتغدو - بوجودها الفينومنولوجى - « اختياراً جمالياً » على مستوى التعبير أو اللغة والرؤية، لا يبعد أن يكون طرحاً لشكل جديد من الوجود (الإنسانى واللغوى)، ذلك أن الصورة لا تكف عن أن تكون " .... وجوداً جديداً فى لغتى. تعبر عنى بتحويلى أنا إلى ما تعبر عنه. هنا يخلق التعبير الوجود. " [١١]؛ والأمر الذى يستبعد ربط الصورة بقبليات سابقة، واختزالها إلى كيان أو مفهوم أو صفة وتحديدها بصيغة لغوية مفردة .

وهنا يصبح بناء الصورة السردية بناء لعالم متخيل، عالم أصيل وحقيقى، له حقيقته الخاصة المستقلة غير المرهونة بغيرها، ولا يتأتى هذا من غير أن تتضمن عملية بناء الصورة السردية وعياً بغيرها من الصور والمكونات النصية. فالصورة ظاهرة نصية ترتهن - فى بنائها - ومن ثم فى دلالتها ووظيفتها - بالبنية النصية وما يحكمها من آليات التماسك والتلاحم والتفاعل والتناقض والتحول.
ويمكن التعرف على طريقة تشكيل الصورة السردية، ودورها فى بناء العالم المتخيل لنصوص الثلاثية **من خلال عدد من النماذج :**

ن١ :«عندما فتح ميخائيل نافذته تشق رائحة الملح من البحيرة التى رانت عليها عشوة أول الليل ، وثبتت على صفحتها الساكنة طعنات نجوم حادة فضية مشعة السنان. كان فى الوشيش

الرتيب الذى تذوب به الأمواج الصغيرة على الشط الرملى، وفى الهواء المشبع بنفث راكد يفوح بشبهة عفن قليل، حس بتهديد يمس حواف قلبه برفق ولكن بإلحاح متكرر».

{رامة والتنين ص. ٢٩٠}

ن٢ :« زمان، فى اسكندرية، كانت السماء يسبح فيها سحاب سابغ الألسنة، ذيوله المنسابة تراب زعفران مشعشع مضرج، أحمر وأصفر، متوهجاً بأشعة / الغروب، وراء قلعة قايتباى العريقة، من ورائه شمس متقدة، قانية، قرصها كامل الدوران كامل اللهب، لا تنال، لا يمكن القبض عليها، وكان هو يغوص، يندفن، كجمرة المغيب هذه، فى مياه حنان عميق، عميق لا ينتهى أبداً إلى قرار» . { يقين العطش ص ٤٩ ، ٥٠ }

ن٣ :« كانت الأباجورة على الأرض، نورها يصعد إلى أغصان شجرة القشطة الوارفة، المشربية يتخللها آخر نور المغيب ويعيد إليها ترف دانتيلا الخشب المخروط بتفريعاته الدقيقة المتواشجة متكررة بلا نهاية تحمل لا نهائية / المعنى الملتبس الذى لم يستطع قط أن يصل إليه مهما شارفه ... ». {يقين العطش ص . ٧٨ ، ٧٩ }

ن٤ : « وخيل إليه أنها، بحس ما تملكه وتمتاز به، أدركت ما بنفسه، فوثبت من على السرير وقالت : هيا بنا نخرج .. يجب أن أريك المدينة .. مازال فى النهار بقية. ونزلا معاً، لأول مرة السلالم الضيقة. وقبل أن يخرجا ابتسمت الفتاة التى فى الردهة بوجهها اللطيف، وحيتها وكانت الشوارع هادئة، وصامتة، وغريبة، وصدره يحمل بقوة وتوفز، كل الأثقال التى تركتها أزمان الألم القديم التى لم تكد تمر بعد .. ». {رامة والتنين ص . ٧٥}

ن٥ : « وعندما كان فى طريقه إليها، أخيراً، كان حس الكارثة لا يفارقه، لم يكن على يقين من أن العالم كله حقاً له أدنى معنى، كان يخنق بيدين وحشيتين عربدة الفرح الشرس ويتردى على الفور فى دمار الترقب لأسوأ ما يمكن أن يحدث. لن يحدث شئ . كان القطار يدخل به عالماً صامتاً من الوحشة والغربة. بيوته منخفضة رمادية يسح عليها مطر ضبابى غير محسوس، وهزات الموتور الديزل الضخم تضرب قلبه ضربات متكررة رتيبة مكتومة الوقع. وفى حسه الكارثة، كارثة أنه لن يلتقى بها، لن يجدها لن يعرف أبداً إلا صدمة الرفض والنسيان ».

{رامة والتنين ص. ٥٨}

ن٦ :« كـان الشـيخ فـى داخـل الواجهـة الزجاجيـة كأنـه غريـب ألقـت بـه تصـاريف ظالمـة، بيـت العرائس التى تمد أيديها البلاستيكية فى حركة مشدودة الأصابع ثابتة الابتسامة عن ثغر دقيـق كحـب الرمـان وشـعر معقـوص مـن خيـوط صـفراء وفسـاتين دقيقـة مزركشـة وعينين لا تطرفـان بين فتاحـات العلب وزجاجـات العطر الشرقى والأقلام الجافة المصنوعة على شكل مسلات فرعونية سيئة التشكيل والأكواب الملونة والعقـود الكهرمـان الكبيرة الحبات والأقراط النحاسية اليدوية المقلدة ومن ورائها جلاليب كراسة الفاحشة الألوان والأباريق المشغولة بالترتر الأزرق والبرتقالى السقيم وألف صنف وصنف من نفايات مصانع الذكريات السياحية الطفيفة الوزن والفادحة الذوق والثمن. نظر إليه الشيخ بخرزتين سوداوين لامعتين ووجهه القماش الرمادى المخسوف ولحية من فتائل قطن مغزول مشعشة، وثوبه البلدى ينسدل عليه جامد الطيات ويداه متدليتان إلى جانبيه فى أكمامهما الفضفاضة وطربوشه مغربى قصير له زر أسود تدور حوله عمامة بيضاء ملفوفة رشيقة. /

قال لنفسه: ستفرح به كثيراً. شيخ فذ نادر المثال . جليل ووحيد ويائس فى وسط هذا المولد.

قال: تضمه إلى موكب الدمى والأشباح المجسدة التافهة القوام المفككة المفاصل التى تهوى أن تضمها إلى صدرها .

كانت قد قالت له : لا يفتتنى أكثر من دون كيشوته ، يا حبيبى عليه .. ! يتعثر ويتلعثم ويفشل. وأحبه .. ! يخرج بكل جد ، وكل سذاجة لمقاتلة لا شئ ... » {رامة والتنين ص . ٢٦٢ ، ٢٦٣}

ن٧ : «كانت فى البنطلون البلوجينز يجسمها ولكن لا يحددها، تنهج قليلاً متضرجة الوجه وكان حب الرمل الدقيق الأبيض على رموش عينيها المقوسة قليلاً، الواسعة، وكان الخط الأسود العميق السواد على جفنها الأعلى عريضاً، يبرز خضرة ماء البئر العميقة فى عينيها يعود بالروح الضارية الوحشية من موطنها الغائر، وعيناها زهرتان شرستان بشمس أخرى متفجرة، فى حميا الفقدان والنشدان ولقيا الطلبة .» {الزمن الآخر ص. ١٥١}

ن٨ : « دخلت المرأة بانبعاجاتها المقتحمة، صدرها المهول، تحت البلوزة الحريرية، يرفعه سوتيان لابد قوى جداً، وعجيزتها ترفع الجيبة الباريسية الغالية التى تبدو مع ذلك كأنها من شغل خياطة بلدى، وهى تبتسم ابتسامة ثابتة كأنها ملصوقة بوجهها. وظهر وراءها قدرى عبد الفتاح وكيل الوزارة، بجرمه الضخم، ينهج قليلاً، وفى يده علبة ورقية بيضاء مربوطة بخيط مفضض



مذهب مضفور ومعقوص، وعليها اسم حلواني (لابيشن). وانحنى الوكيل يقبل مضيفته فظهر التماع الصلع بالعرق الحفيف، تحت شعره الطفيف المرجل بعناية لكى يخفيه، وقبل خدها قبلة رمزية بخده المتهدل وهو يصدر أصواتاً غامضة يقصد بها التعبير عن فرط السعادة لأنه جاء، فتخرج الأصوات كأنها غمغمة بلهاء، وجلس على الصوفا بثقل، بطنه الكبير يندلق على نفسه، أمامه، ولكنه كان حسن الاحتمال لهذا الثقل ... » {الزمن الآخر ص. ٤٠٦}

ن٩ : « كانت قد صنعت فى البيت المملوكى عملاً مدهشاً. ركبت باباً زجاجياً، بضلفتين، بين الفسحة الصغيرة التى ينتهى إليها الممر، وفيها القرص المدور وصناديق الورق المقوى الكبير ومائدة المكوى مسنودة كلها إلى الحائط، وبين المطبخ الذى كان فى القديم مدخلاً أو رواقاً، أوسع قليلاً من الردهة الضيقة، ومكملاً لها، مازال نصف حائطه الأيمن. وأنت داخل - مكسواً بالقيشانى القديم اللامع، له خلفية صفراء قديمة عليه غنمة زرقاء بالتفريعات الدائرية المهندسة بحساب دقيق، كل دائرة منها تحتضن فى داخلها مثمن أضلاع بالأبيض، يمس قطرها بلا انفصال، وفى داخله حنو الأفنان الرقيقة الملتوية ينتهى كل منها بزهرة تجريدية صغيرة جداً ثلاثية الأوراق. أما نصف الحائط فوق القيشانى، ففيه تجويفات منقورة فى الحجر، قاعدة كل تجويف منها مبطنة بالرخام الأبيض الذى اصفر قليلاً الآن، وفيها كيزان وأباريق نحاسية، وزجاجات نحيفة زرقاء مسحوبة العنق، ومبخرة نحاسية مرشوق فيها عود بخور غير مشتعل وله مع ذلك شذاه الحريف العذوبة . » {الزمن الآخر ص. ٢٢}

ن١٠ : « كان الطبق المفلطح الواسع - صينى به نقوش زرقاء، على حافته شطوف قديمة وكسور رقيقة تثلمت بفعل القدم وبهت لونها، ماركة قديمة، سيفر يمكن، من مخلفات عز قديم، من أيام الاستراحة عندما كان مفتش الآثار إنجليزياً، ربما - به ست بيضات مقلية مشرقة شموس صفراء بيضاء صغيرة عائمة فى بحيرة من السمن الشفاف، وطبق أصفر من نفس الماركة، سليم يكاد يكون جديداً، به عسل نحل تتربع فى قلبه قطعة شهد شمعية يسيل منها الرحيق متماسك القوام، شهياً، والعصيدة فى سلطانية فخار سوداء عميقة، تتصاعد أنفاسها الحارة. مغرية.
وضعت الصينية النحاسية الكبيرة على المائدة المدورة غير ثابتة السيقان، جنب السرير.»

{يقين العطش ص. ٦٢}

ن ١١ : « كيف أستطيع أن أنسى الكريمات المعطرة والمعاجين الغالية وسوائل التطرية ناعمة القوام التى تدللين بها هذا الجسد، وتدلكين جسمى بها، أيضاً، تثيرينه بحركات تمسيدك البطيئة المتمهلة المستمتعة بما تحفزه وتؤزه من هيجان جديد بعد استنامة الشبع. كيف أنسى انصياعك لأوامر هذا الجسد ومتطلباته، وراحته بعد غمرة الرضا البهيج، وعريه كما لو كان هو حالته الطبيعية - وحش كامل البراءة فى أدغال المدينة وتراكب أشيائها وجوامدها - كيف أنسى أنينه الجريح.

وكأنما هذا الجسد هو الذى يتطلب طعنته القاتلة.

أو كيف أنسى هذا المجد المتجسد فى الماء، فى البانيو، حيث الأمواج الرقيقة تحمل ثديك على هينة، وتغمر بطبقة شفافة رقيقة سطوح التدويرات النضرة والانبساطات والانحناءات الناعمة، أو تحت انهمار الدوش وأنت تمسدين هذه الامتلاءات وهذه الوهدات، تقوسات الفخذين العظيمتين، والوادى الصغير المعشوشب تحت قبة البطن الخمرانة المكينة عليها الخط الخفيف المتعرج الذى تخلف بعد ولادة بنتك ولم يمح بعد كأنما ليؤكد الاستدارة والطراوة والتماسك وصقال السمرة الباهرة معاً، كيف أتجاهل ما لم أره قط، خوضها أمواج البحر فى ميامى أو المعمورة، أو الساحل الشمالى، أو فى بيسين نادى الجزيرة، فى المايوه المحبوك على جسد يفيض من حبكته على النهدين والردفين، وهى تسبح، دولفين يحيا فى وسطه الطبيعى المائى، كأنما ولدت وعاشت طول عمرها فى الماء، أو فى بيسين الكاتاراكت ومعها مهندس الترميم الشاب، الشيوعى القديم، / النوبى الذى يصطنع الغناء بلغته النوبية - هى تعرف منها طراطيش كلمات - يتهدج صوته بها ويثير ثائرة الغريبين - بنات وصبيانا - بنعومة رجولته، مثل خوليو على نحو ما. جسمه المحروق الناحل العظمى مازال يحمل آثار التعذيب فى معتقلات عبد الناصر » {يقين العطش ص. ١٤٣، ١٤٤}

تمثل النماذج السابقة مقاطع « وصفية » تعتمد على الصورة - بدرجات متفاوتة - فى أداء وظيفتها، إذ تعمل على تأسيس العالم المتخيل، برصد مفرداته وعناصره. ويبرز تعدد النماذج (١١ نموذجاً) اندفاعاً واضحاً (عارماً) نحو خلق صياغة دقيقة وتفصيلية لأبعاد هذا العالم وحدوده.

إنه عالم محدد بمشاهده الطبيعية وزمنه (نموذج ١، ٢، ٣)، بأمكنته (نموذج ٣، ٤، ٩) بأشيائه (نموذج ٢، ٥، ٦، ٨، ٩، ١٠، ١١)، بشخوصه (نموذج ٧، ٨، ١١)، وما يتناولونه من

أطعمة (نموذج ١٠) . إن الأمر من التعدد والسعة بحيث يتجاوز الرغبة فى الإيهام بواقعية العالم المتمثل. فالوصف الدقيق المفصل لم يعد خلفية أو إطاراً للحدث السردى، لم يعد نقيضاً للسرد يعمل على إيقافه وتعطيله. بل صار الوصف ذاته فعلاً (أو حدثاً) سردياً، أى غير متجرد من الوظيفة السردية/ الحكائية، فحيناً يكون بمثابة «مؤشر» على حالة الشخصية النفسية أو حقيقتها أو مصيرها (نموذج ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧). وحيناً يكون رصداً مفرطاً أو «هوساً» بالتفاصيل المحسوسة التى توهم بالموضوعية والواقعية - وهو ما يسميه « رولان بارت » «الوهم المرجعى» Referential Illusion (١٢) - فى حين أن هذه التفاصيل/ الأوصاف لا تعنى سوى حضور مكثف وطاغ للأشياء الموصوفة ذاتها، لا رغبة فى الإحالة إلى واقع عينى، فى تمثيل مشهد متخيل، ومن ثم فهى تنتج ما يشبه «الخواء الموضوعاتى»، تقاوم ربطها بواقع الحكاية وبحبكتها. إنها تأخذ شكل «الفضالة»، لكنها - فى الحقيقة - فعل أساسى ومتكرر داخل الحكاية. إنها تعنى نفسها، دلالتها الحسية، وجودها المادى. إنها فعل خلاق للغة أو للكتابة ذاتها، توهم بالواقعى فى الوقت الذى تخفيه وراء تعداد وصفى مسهب ومتواتر (نموذج ٦، ٨، ٩، ١٠) .

تلاحق النماذج/ الأوصاف تفصيلات العالم المتخيل وجزئياته، منطلقة من خبرة «حسية» واسعة ودقيقة وعميقة، فهى تنتسب إلى الواقع المادى المحسوس، لكنها تتجه إلى الانفصال عن هذا الواقع، أى تبتعد عن وصفه والتماثل معه بطريقة أو بأخرى، وتضعف توجه الحكاية التمثيلى أو المحاكاتى. إما معنية - كما ظهر - بوظيفة سردية، تتخطى حدود تمثيل عالم محتمل؛ لتشكل « ترميزاً » للشخصيات وعالمها، أو لتقدم عرضاً « .. ليس لمشاهد متخيلة، وإنما لمشهد اللغة دائماً، حتى إن نموذج هذه المحاكاة الجديدة لا يغدو مغامرات البطل، وإنما مغامرات الدال، ما يحدث له» (١٣) .

وفى ضوء هذا ستحاول النماذج التخلى - كثيراً - عن قواعد الإحالة «الكنائية» المرتبطة بالواقع والأطر المرجعية التى تصدر عنها وتنشد تمثيلها، وبها يحقق النص تماثلاً مع الواقع، حيث تقترن الكناية بمرجعها، وتعجز عن الانفصال عنه. وفى المقابل تتخذ هذه النماذج من «الاستعارة» أساساً لها، والتى من شأنها أن تنتج عالماً محتملاً منفصلاً عن الواقع / المرجع علاقته به غير مباشرة. حيث إن "...الانفصال الاحتمالى ليس إلا مظهراً من مظاهر الاستعارة." (١٤) .

إن هذه الأوصاف - بالتالى - ليست تمثيلا خالصاً (مباشراً وتقريرياً) للواقع، ولكنها - بشكل عام - صياغة مجازية، تشكيل لصور (سردية)،« ... فكل مجاز كل استعارة حتى، هى وصف موجز.. [و] أن تصف ... هو أن تشكل صوراً» (١٥).

الأمر الذى يجعل من الوصف فضاء ملائماً للغاية لتخلق الصورة واشتغالها.

فى نموذج (١، ٢) **يقدم الوصف تصويراً مشهدياً للطبيعة**، ينقله السارد، دونما مؤشرات أو علامات افتتاحية - وختامية أيضاً - تعلن بداية الوصف (ونهايته) - وهو ما يحدث بالنسبة لباقى النماذج/الأوصاف بشكل عام، حيث ينساب الوصف من خلال الفعل (كان) - الأداة الأثيرة للسرد- (النماذج كلها باستثناء نموذج ٨، ١١)، وليس من خلال فعل (رأى) أو (نظر)، وما فى معنيهما. ويأتى ظهور (النافذة) فى نموذج (١) مؤشراً استثنائياً على بدء الوصف، ومع ذلك فإن هذه النافذة تتجاوز كونها موقعاً للواصف ومجالاً لرؤيته؛ لتغدو جزءاً ملتحماً بالمشهد الطبيعى، بفعل الاستعارة (عندما فتح ميخائيل **نافذته تشق رائحة الملح** ...). فالمشهد لم يعد مرصوداً من النافذة، بل مخترقاً بها (تشق)، متداخلاً معها، وليست النافذة بالمنفذ أو الحد الفاصل بين داخل وخارج. وبغياب العلامات الخاصة بالوصف، واستخدامه الفعل (كان)، ووفرة الأفعال بدلالاتها الزمنية الماضية والحالية (فتح، تشق، رانت، ثبتت، تذوب. يمس - نموذج ١. يسبح، لا تنال، لا يمكن، يغوص، يندفن. لا ينتهى - نموذج٢) - وهى وفرة تتجلى فى سائر النماذج - **يتخلى الوصف عن ملامحه المرتبطة بالوقفة ومحو الزمنية، ليصبح فعلاً سردياً، تزميناً للحدث السردى وخلقاً لمشهديته.**

تتكون الصورة، ويرتسم المشهد، من خلال عناصر حسية تنتمى أغلبها إلى الطبيعة وبخاصة مظاهرها الكونية (الملح، البحيرة، طعنات. نجوم. السنان، الأمواج - نموذج١. السماء سحاب. الألسنة ذيول. تراب. شمس. جمرة. المغيب. مياه - نموذج٢).

بتآلف هذه العناصر/الكلمات يتشكل عدد من المجازات والأشكال البلاغية التى تحقق بتآزرها للصورة / للمشهد انسجاماً واضحاً. فالاستعارات (نافذته تشق رائحة الملح، البحيرة رانت عليها عشوة أول الليل، نجوم حادة مشعة السنان، تذوب به الأمواج، نفث راكد).

والتشبيهات (طعنات نجوم، وشيش الأمواج)، بالإضافة إلى الدلالات الإيحائية (غير المجازية) للصفات فى (صفحتها الساكنة، الوشيش الرتيب، الأمواج الصغيرة). والكلمات مثل (عفن)؛ كل هذا يطوق النموذج (١) بحالة من « **السكون المخيف** »، فصفحة البحيرة التى

انعكست عليها جلسة عشاء على شطها في أول الليل - لم تعد تحفظ لذكرى هذه الجلسة شيئاً فقد تحولت البحيرة إلى سطح ساكن راكد (فاقد للحياة أو حتى لذكراها)، غطتها تماماً رائحة الملح فلا سبيل إليها سوى باختراق (شق) - وهو ما صنعته النافذة عند فتحها - هذه الطبقة الملحية غير المنظورة، ولكنها من الكثافة والتواجد بحيث صارت رائحتها أكثر دلالة عليها من تذوقها (ورؤيتها). ما ينعكس على صفحة البحيرة هو نجوم تشبه الرماح في حدتها ولمعان أطرافها.

إنها بمثابة (طعنات) لتلك الصورة المنعكسة أول الليل (أي صورة جلسة العشاء).

وقد وصل الإحساس بالفاجعة إلى الأمواج الصغيرة التي أخذت تتلاشى وتذوب في صمت خافت رتيب، فلم يكن لها في تتابعها واندثارها سوى صوت خفيض. مختلط وغير مفهوم، من وقع المأساة. وهي - بلا شك - جناية غير هينه على وشك أن تفتضح، إذ سرعان ما ستصدر عنها رائحة عفن، لا تلبث أن تملأ الهواء وتشمله رغم ركوده الذي هو - في الحقيقة - أثر لتلك الرائحة العفنة.

لم يمض طويلاً على هذا الحادث المفجع، ومع ذلك بمقدور تلك الرائحة الساكنة أن تفسد الهواء كله، وتصيبه بالجمود والسكون؛ وعلى هذا النحو تتحلق حول صفحة البحيرة الساكنة كل استعارات المشهد وتشبيهاته وما به من تعبيرات غير مجازية.

كما أن الاستعارات (السماء يسبح فيها سحاب ... متوهج)، والتشبيه (ذيول السحاب تراب زعفران)، والعبارات التشخيصية التي فقدت طابعها المجازي أو الاستعاري بالاستخدام (ألسنة السحاب وذيوله)، وإيحاءات الصفات والتعبيرات غير المجازية (سابغ، المنسابة، مشعشع متقدة، قانية، لا تنال، لا يمكن القبض عليها)؛ كل هذا يجسد ما في نموذج (٢) **من تيه واختلاط** فالسحاب بامتداده وانسيابه (سابغ الألسنة، ذيوله المنسابه) يتحرك في فضاء شاسع مترامي الأطراف غير المنظورة (السماء)، يحتويه، ويجعل من حركته فيه نوعاً من السباحة أو الغوص في لا تناهيه (السماء يسبح فيه سحاب).

وهذا السحاب تداخلت ذيوله مع أشعة الغروب وخالطتها ما بها من حمرة ممتزجة بصفرة الشمس حتى صارت أشبه بتراب صبغ بالزعفران وتخللته - بالتالي - ألوان متعددة مختلطة (ذيوله المتسابة تراب زعفران مشعشع مضرج، أحمر وأصفر، متوهجاً بأشعة الغروب). وتبرز الشمس من وراء السحاب سبباً في هذا التداخل (أو الاشتباك) اللوني، والذي لا يخلو من دلالات مثيرة للانفعال والتوتر وعدم الارتياح (مضرج متوهج، متقدة، قانية، قرصها أحمر، كامل اللهب). الشمس

بكامل حالتها الملتهبة الشفقية قد تكون مشهداً رائعاً يستحق المشاهدة، ولكنها لن تكون أبداً مطلباً لأحد، لاستحواذها والسيطرة عليها.

إنها بالتأكيد ليست الشمس الممنوحة للجميع – ومن هنا جاءت منكرة (شمس ...)، ولكنها تلك التي ترتبط بزمان خاص وبمكان خاص أيضاً (زمان. في اسكندرية)، وتتأبى على احتوائها والظفر بها (لا تنال، لا يمكن القبض عليها). ليس لبعدها، وإنما - بالأحرى - لالتباسها الذى يضاعفه اكتمالها (قرصها كامل الدوران، كامل اللهب) حيث ينتفى معه (مع الاكتمال / الدورة) البداية والنهاية كمحددين. وعلى هذا النحو تصبح لحظة المغيب أساساً لإنتاج كل الأشكال البلاغية.

عند هذا الحد يبدو أن كلا النموذجين (٢،١) يتحقق له انسجام سياقى، بترابط عباراته وأشكاله البلاغية، وكأنه بذلك يطرح، «تمثيلاً» (كنائياً) لمشهد بعينه (صفحة البحيرة الساكنة لحظة المغيب) - حيث تنهض الكناية على العلاقات الاقترانية، علاقات التتالى والتجاور، وتتم على المحور السياقى [(١٦)] . أى كأن كل نموذج يحاول - فى النهاية - أن يحقق تماثلاً مع الواقع. رغم انحيازه الجوهرى (أى النموذج) إلى الأساس الاستعارى (استعارات وتشبيهات) المستند إلى علاقات التماثل (الجزئى) والتناظر، بموجب عمليات اختيار وانتقاء واستبدال على مستوى التعبير، لا شأن له بالتماثل المرجعي مع الواقع [(١٧)] .

غير أن محاولة النموذج المنبني استعارياً الاستعانة بالكناية يتضاءل مردودها باستكمال المشهد/ النموذج، حيث يتقلص الوهم المرجعى عند ظهور الصورتين (كان فى الوشيش ....

وفي الهواء ... حس بتهديد يمس حواف قلبه برفق ولكن بإلحاح متكرر- نموذج ١ . وكان هو يغوص، يندفن، كجمرة المغيب هذه، فى مياه حنان عميق، عميق. لا ينتهى أبداً إلى قرار– نموذج٢).

فصار كل نموذج - بالتالى بصدد إنتاج علاقة بين المشهد الطبيعى والذات، غير أنها ليست من قبيل الإسقاط أو التواطؤ أو التضامن من الطبيعة للذات (ربما يكون العكس هو الصحيح !) ، ولكنها علاقة تناظرية استعارية. فالطبيعة تحمل معنى ما للذات، لا تعكس نفسيتها أو حقيقتها، بل إنها (أى الطبيعة) بما هى خارج "إنما تعد جزءاً من وعيها، تتشكل بها هويتها ومصيرها. لم تعد علاقة الخارج / الطبيعة بالذات علاقة مشاركة وتعاطف كما هو الحال في التقليد الرومانسى، ولكنها غدت علاقة جدل وتفاعل بين طرفين (وهى دائما أساس التصور الاستعارى).



فرتابة حركة الأمواج الصغيرة وخفوتها على صفحة البحيرة الساكنة التى حملت آثار طعنات، وركود الهواء المحمل برائحة عفن، كل هذا أحست فيه الذات بتهديد غامض خفى (جاء منكراً: حس بتهديد ....).

وهذه الذات (السارد = الشخصية) التى ليست على يقين من حقيقة ما يتهددها وأسبابه حتى ولو كان يلازمها بشكل قدرى؛ **هذه الذات لن تقصد إلى تعاطف الطبيعة، فقط تعمد إلى تلك المشاهد الطبيعية التى تحمل لها معنى لوجودها وحقيقتها، فالتوجس والقلق شعور أصيل يلازم الذات** (بإلحاح متكرر) - وهو ما يتوازى مع رتابة حركة الأمواج وتكررها، يتسلل خفية إلى قلبها دون أن ترغب فى دفعه، إذ يخادعها برفقه ولين تسربه إلى داخلها (يمس حواف قلبه برفق) - وهو ما يتوازى مع سكون صفحة البحيرة وركود الهواء. وبصورة أكثر وضوحاً تبرز علاقة التناظر أو التوازى هذه فى نموذج (٢) بفعل الصورة التشبيهية (كان هو يغوص، يندفن، كجمرة المغيب هذه ....). فشمس الغروب باكتمال استدارتها واتقادها، وبلونها الشفقى الممتزج بصفرة، والذى جعل منها - أو من مغيبها - أشبه بالجمرة الملتهبة المتوهجة (جمرة المغيب)؛ هذه الشمس تتراءى من وراء سحاب منتشر وعريض الاتساع، يمتزج معها، ويندفع بها فى مجرى ممتد لا حدود له (السماء يسبح فيها سحاب ...)، يحتويهما، فلا انفصام لهذه الرابطة (حيث ترتبط الشمس والسحاب مع السماء بعلاقة تلازمية)؛ هذا المشهد يتناظر مع وضع الذات، فهى - كالشمس والسحاب - مدفوعة إلى غور سحيق (عميق. عميق) وهو ما يتوازى مع عراقة قلعة قايتباى - بإرادة منها (يغوص)، وبدون إرادة (يندفن)، مدفوعة إلى حنان لا حدود له، لا نهاية له (حنان عميق، عميق ، لا ينتهى أبداً إلى قرار) ومن ثم لا نجاة منه ولا مخلص. وهو ما يتوازى مع دائرة قرص الشمس المكتملة. إن اندفاع الذات نحو حنان دائم غير منقض شئ جوهرى لحياتها ووجودها، تماماً كأهمية الماء للوجود الإنسانى، ومن هنا كان تشبيه الحنان بالماء (مياه حنان)، وهو ما يتوازى مع دلالات الكلمات (السماء، يسبح السحاب، المنسابة)، ومن ثم كان اندفاع الذات نحوه «غوصاً» فى أعماقه اللانهائية، **وهو فعل لا يخلو - دائماً - من القسر فحسب، بل من الألم والعناء أيضاً**، ومن هنا كان تشبيهه بـ (جمرة المغيب) واستخدام الفعل (دفن) بصيغة «انفعل»، وتكرار كلمة (عميق).

وهكذا يتوارى الفعل الكنائى «التمثيلى» - دون أن ينتفى - ببروز الفعل الاستعارى «التناظرى» الذى يحقق للنموذج / المشهد كله تماسكاً يظل هو بحاجة إليه لو اقتصر على الترابط

الكنائى (باقتران عناصره)، كما يتولى التناظر الاستعارى الكشف عن الجوهرى والدائم بالنسبة للذات.

ويتم التعبير عنه بصيغة الحضور (حس بتهديد يمس .... ، كجمرة المغيب هذه)، رغم أن حكاية المشهد فى الزمن الماضي (عندما فتح .... ، زمان فى اسكندرية كانت ....).

ويحمل نموذج (٣، ٤) إشارات هينة إلى المكان (البيت، الغرفة، المدينة، الفندق، الشوارع) لا تقصد إلى رسم أبعاده وملامحه وحدوده، ولا تلبى الرغبة فى العناية بتفاصيله ومحتوياته، من أجل خلق عالم محسوس .

فالمكان منظور إليه (إلى تفاصيله) من حيث تضمنه معنى ما للذات، معنى يبدو مبهماً ومراوغاً لغياب التحديدات المكانية الكافية .

ففى الوقت الذى تكاد تنعدم فيه أية ملامح حسية للنافذة (بل وللغرفة ذاتها) فى نموذج(١)، وللغرفة والمدينة. والفندق. والشوارع فى نموذج (٤)، تظهر بعض الأوصاف الحسية القليلة للبيت فى نموذج (٣)، ففضاء البيت يحتوى على: أباجورة موضوعة على الأرض، شجرة قشطة عظيمة بأغصان ممتدة مترامية يصلها ضوء الأباجورة ، مشربية يتسلل إليها نور الغروب فى لحظاته الأخيرة، ويحمل إليها تشكيلات الخشب الدقيقة بما فيها من تشعب وتشابك وتداخل لا ينتهى، من العسير إدراك تحديداته وتفريعاته. هذا الاشتباه أو التيه وسط لا نهائية التشابكات المتكررة بلا انقطاع، لحظة الغروب المتكرر باختلاطه اللونى (مرة أخرى) وبتداخل وقتى النهار والليل - **يتناظر مع سعى الذات الدائم واللانهائى وراء معنى (هدف أو قيمة) مشتبه ملتبس**، معنى لا يفتأ يراودها على الدوام، ويستحيل عليها تبينه وإدراكه، مهما حاولت وقاربت - فى لحظات ما - الوصول إليه (.... بتفريعاته الدقيقة المتواشجة متكررة بلا نهاية تحمل لا نهائية المعنى الملتبس الذى لم يستطع قط أن يصل إليه مهما شارفه).

وهذا المعنى الذى هو المستحيل ذاته تشتهيه الذات، تشتهى غموضه والتباسه، وتنعم به وهو ما تحمله الصورة التشبيهية (ترف دانتيلا الخشب)، فالتداخل الملبس لتفريعات الخشب غير منفصل عن دلالات الرقة والشفافية والدعة والاسترخاء، فالخشب أشبه بقطعة من نسيج الدانتيلا الشفاف والمتماثل التشكيلات، بحيث صار دانتيلا الخشب نوعاً من الترف - المرتبط بالكفاية، وهو ما يتوازى مع توحى به الصفة (الوارفة).



تتكشف - إذن - وضعية الذات من خلال إحداث تناظر بينها وبين بعض تفاصيل المكان المحسوسة مع قلتها. وهو ما ظهر فى نموذج (٣)، وبدرجة أقل وضوحاً فى (صفحة البحيرة الساكنة - نموذج١، قلعة قايتباى العريقة - نموذج٢)، وهو ما يظهر أيضاً فى نموذج (٤) (السلالم الضيقة الشوارع هادئة وصامتة ...).

ففى الوقت الذى لا يغيب فيه عن الذات الشعور بالألم الدائم غير المنقضى، والذى تراكم عبر الزمن، فصار عبئاً ثقيلاً، قاسياً ومرهقاً، يتحمله من غير أن يفارقه، أو تخف حدته: بل ربما برضى وتقبل (بقوة وتوفز)، رغم وطأته الشديدة التى تتجلى فى وصفه بـ (القديم، لم تكد - أى أثقال الألم - تمر بعد). ما يتطلبه من قوة لتحمله (وصدره يحمل بقوة)، الصورة المركبة (الأثقال التى تركتها أزمان الألم)، فلم يعد للزمن مفهوم خارج إطار الألم. حتى لو تعددت الأزمنة يظل تطابقهما (النسبى) - باستخدام التشبيه : أزمان الألم - قائماً وواضحاً، بل فعالاً، تتبدى آثاره القاسية على الذات فيما يشبه الأحمال الثقيلة المجهدة؛ ففى الوقت الذى يلازم الألم فيه الذات، فإنها لا ترصد من الفندق سوى (السلالم الضيقة)، ولا ترى فى الشوارع سوى الهدوء والصمت اللذين يوحيان بالغرابة والوحشة، لا أن يكونا مبعث طمأنينة وارتياح للقاء «ميخائيل» بـ «رامة» بعد طول بحث وطلب (كانت الشوارع هادئة وصامتة وغريبة)، وبذلك لم تكن المدينة الجديدة (بالنسبة لـ « ميخائيل ») - (يجب أن أريك المدينة...) - بشوارعها الصامتة سوى مكان « غريب » . « غير مألوف » له، رغم أنه بصحبة محبوبته «رامة»، حيث تلازمه آلامه؛ كذلك لم تكن الغرفة التى جمعته بـ « رامة» بالمكان «الأليف» الذى ينسيه متاعبه وهواجسه (... أدركت ما بنفسه . فوثبت من على السرير وقالت : هيا بنا نخرج).

يتضح مما سبق أن الأمكنة بأوصافها التى تقدمها النماذج السابقة - والقليل من تلك الأوصاف مادى محسوس - إنما تكشف عن وضعية الذات وقيمها الجوهرية الأصيلة. فلم تعد هذه الأمكنة مجرد « حيز » تشغله الذات، أو إطار محدد لإقامتها وحركتها وممارسة أفعالها، أى لم تعد «حداً» لتعينها، بقدر ما صارت أفقاً واسعاً لوجودها. فليست الغرفة والبيت والمدينة .... بأماكن تواجد لحظى للذات فحسب. ولكنها - أيضاً - وفى الوقت نفسه - **« فضاء » لكينونتها، ينكشف فيه تاريخ الذات ووعيها ومصيرها، يتجلى الجوهرى والدائم فى ارتباطه بالآنى/اللحظى، من خلال علاقة خاصة وذاتية، ولكنها غير مباشرة (وليدة التناظر وليس الإسقاط والتواطؤ)**، من هنا كان

وصف «ميخائيل» لبيت «رامة» بـ: (« ... البيت الذى عرفا فيه، من زمان أمجاد الحب غير الموصوفة، واختناقات العشق القابضة. البيت الذى كأنما هو مبنى وموجود بلا انقضاء، فى داخله... » - الزمن الآخر ص. ٢٣)، فالبيت ليس فقط «مكاناً» يضم «ميخائيل» و«رامة» ويشهد ممارساتهما الحب فى لحظات ما بعينها، ولكنه أيضاً فضاء ممتد أبدى يسكنه «ميخائيل» دون أن يحده، ودون أن ينفصل عنه؛ لأنه (أى البيت) هو الآخر بدوره يقطن « داخل » ميخائيل دائماً.

وهو المعنى المشار إليه بعبارات «بيتنا» (١٨)، «مدينتنا» (١٩)، «مدينتهما» (٢٠). وهذا حال الأماكن التى تصير "... فى داخلنا، فلا نعود نراها، ولا تعود تحددنا لأننا فى العمق الأقصى (لوجودها) ... " (٢١). مما يفسر - ويؤكد - ما سبق إيضاحه من قلة التحديدات المكانية، وأن الأمر إنما يتعلق بفضاء هو - فى حقيقته - " ... نوع من الوسط غير المحدد، حيث تتسكع الأمكنة... لا يؤطرها لا يخصص لها وضعاً غير قابل للتغير. " (٢٢).

فـ (المدينة) التى صارت ملكاً لـ « ميخائيل» - و « رامة» - (مدينتنا)، بدت له شوارعها - فى وقت ما - (غريبة) (نموذج ٤) و (البيت) - أو (الغرفة) - بحميميته وألفته وسكينته المعتادة يتسرب إليه الخوف والتهديد والالتباس واليأس(نموذج ١، ٢ . **وقوله**: ...« كان البيت كله، حواليه،/ تهب فيه رائحة الخوف، خوف غير عاقل، غير مدرك لا يمكن أن يمسك به. أنفاس شئ غريب متربص، يهدده تهديداً غير واضح ولكنه مؤكد، ماثل باق . كان خائفاً، النوافذ المفتوحة على حر الليل مصمتة مقفلة مسدودة على هذه الأنفاس المخيفة التى معه »... - رامة والتنين ص ٣٢ ، ٣٣).

إنه - إذن - فضاء حر، لا يركن إلى تمايزات راسخة بين: ضيق - واسع، مغلق - مفتوح داخل - خارج. يصبح فيه الحد الفاصل بينهما قابلاً للاختراق - بعكس ما وصفه «يورى لوتمان» (٢٣) - **فينمحى وجوده، أو يفقد طبيعته ووظيفته.**

فـ(النوافذ) - فى الاقتباس الأخير - «مفتوحة» و«مقفلة» فى الآن ذاته، لم يساعد فتحها على خروج (الأنفاس المخيفة)، فهى مقفلة فقط أمام هذه الأنفاس، من غير أن يحول قفلها دون دخول (حر الليل)، فهى مفتوحة أمامه وحده. إنها «نوافذ مفتوحة - مقفلة»، « حد» فقد معناه كعامل تحديد وفصل وتمييز، وأفقد - بالتالى - (الفتح والقفل) دلالتهما الثابتة المتعارف عليها - ليصبح هذا الحد عامل اختلاط والتباس، يمنح (الفتح والقفل) دلالات مغايرة متناقضة.

ويقدم نموذج (٦،٥) وصفاً **لبعض أشياء العالم المتخيل** (القطار دمية لـ «دون كيشوت» مع معروضات أخرى) يميل إلى تجنب التفاصيل الحسية، فتبعد الأشياء - بالتالى - عن أن تكون إشارات إلى العالم، **إذ يستعين الوصف** - فى المقابل - **بالصورة «المجازية»، متجهاً إلى صياغة علاقة «رمزية» بين الذات والأشياء.**

فليس هناك من معالم للقطار - فى نموذج (٥) - سوى (الموتور الديزل الضخم)، غير أن له أبعاداً غير حسية شديدة الوقع على الذات، لا تنفصل عن تداعيات الوصف بـ (الضخم) من رهبة وفزع، ولكنها أكثر منها عمقاً وثراء. فالقطار يدفع بالذات إلى أجواء موحشة غريبة، يخيم عليها سكون مريب، يتخلى فيه كل فعل عن حركته وضجيجه دون أثره وفعاليته. كما تلف هذه الأجواء عتمة شفيفة، لا تمنع الرؤية، لكن تدعو إلى الالتباس والتوجس.

لم يعد «القطار» يحمل وعداً بالوصول والأمن والسكينة، وعداً بالتحقق والمعرفة واليقين ولكنه صار انتقالاً إلى مجهول غامض ملتبس ومقبض، إلى عالم ليس سوى الوحشة والغربة، جعلت الصورة التشبيهية (عالماً من الوحشة والغربة) منهما (أى: العالم من ناحية، والوحشة والغربة من ناحية أخرى) شيئاً يكاد يكون واحداً، فلا يضم هذا العالم سوى كل ما هو موحش وغريب - وهو ما توحى به الصفة فى (عالماً صامتاً)، وما تحمله الكناية فى (بيوته منخفضة رمادية يسح عليها مطر ضبابى غير محسوس)، حيث تزيد العالم كآبة (منخفضة، رمادية)، وعتامة (ضبابى)، وقلقاً مما يمكن أن ينتظره، رغم أن ما يحدث يتم بهدوء (يسح)، وفى خفاء (غير محسوس).

إن الأمر لا يعدو أن يكون تصويراً لهواجس الذات وظنونها ومخاوفها فى لحظات الترقب والانتظار وتوقع الرفض أو النسيان أو عدم المجئ؛ تصويراً لهذه الهواجس بعالم الوحشة والغربة باستخدام الاستعارة التصريحية («الهواجس» عالم من ...). إن القطار الذى يدخل الذات إلى عالمها/ هواجسها المفزعة - التى هى بمثابة «كارثة» - وغير المرئية فى الوقت نفسه - إنما يفعل هذا بمصاحبة حركات موتوره الرتيبة المتكررة غير المسموعة، ولكن القوية التأثير على الذات فى الوقت نفسه، **إذ تتوافق نبضات القلب وضرباته مع حركات الموتور. وهذا التوافق إنما هو وليد استجابة وخضوع من القلب لإيقاع حركات الموتور وهزاته**. وهو إيقاع رتيب (كما كان وشيش الأمواج رتيباً - نموذج١)، متكرر (كما كان التهديد يمس حواف القلب بإلحاح متكرر - نموذج ١، وتفريعات الخشب المتواشجة متكررة بلا نهاية - نموذج٣)، متخافت (مكتومة الوقع) - وهو ما



ينسجم مع عبارات (عالماً صامتاً، يسح، غير محسوس) - كما كانت صفحة البحيرة ساكنة والنفث راكداً، التهديد يم-س برفق - نموذج ١. آخر نور المغيب - نموذج ٣. الشوارع هادئة وصامتة - نموذج ٤). **هذا الإيقاع برتابته وتكراريته وخفوته - وهى ملامح لا تفارق إدراك الذات ورؤيتها كما ظهر** – يحدث لها (أى الذات) أثراً موجعاً شديد الوقع (رغم خفوته)، تتجلى قسوته فى الصورة الاستعارية (- تضرب قلبه)، وهو ما يتوازى مع الدلالات المفجعة فى الصور (حس الكارثة، يتردى فى دمار الترقب، صدمة الرفض والنسيان).

فالتوجس والترقب والرفض والنسيان جميعها تواجه الذات بعنف وقسوة، ولا تعدها سوى بالفشل واليأس والخيبة. والذات على يقين من انتكاستها المحتومة، ومن ثم فهى لا تستسلم لما يراودها من أمل يخيب هواجسها وتوقعها، ويحمل لها فرحاً وطمأنينة. بل إنها تجهض الأمل بوحشية وبلا شفقة على نفسها، **فيقينها بالفشل أعظم من أى شئ آخر**، وهو ما تظهره الصورة (كان يخنق بيدين وحشيتين عريدة الفرح الشرس)، فالفرح لا ترى فيه الذات سوى شخص شرير شرس يجلب الضرر والسوء، فلا جزاء له - من الذات - سوى الموت خنقاً وباستخدام يدين متصفتين بالوحشية والقسوة ؛ تأكيداً لرفض لا حد له.

وهكذا يتضح أن الأشياء داخل العالم المتخيل تتخلى عن كثير من ملامحها الحسية - دون أن تفقد وجودها الحسى، ولكن أيضاً دون أن تقف عند حدوده، تنتقل بوجودها المادى إلى غير الملموس واللا مرئى، إلى عالم التجربة غير الحسية. إنها - بذلك - ليست مجرد أشياء «واقعية» أو وصفاً لما هو واقعى، ولكنها «صورة» "... طريقة ينفتح بها الوعى أمام الشىء ويتصوره من أعماقه كدالة لمعرفته الضمنية..." (٢٤).

لقد تشكلت صورة (القطار) - فى نموذج(٥) - من خلال معرفة الذات ووعيها وتجربتها الداخلية ، **من خلال علاقة خاصة لا تقوم فقط على الإدراك الحسى، بل أيضاً على التصور أو التخيل.**

وهو ما تحقق فى نموذج (٦) مع دمية «دون كيشوت» التى رآها « ميخائيل » معروضة فى الواجهة الزجاجية لإحدى المحلات. فقد بدت الدمية على هيئة شيخ، وجهه رمادي بلون القماش الذى أصابه التغير، عيناه عبارة عن خرزتين سوداوين لامعتين، لحيته بيضاء مصنوعة من خيوط القطن الخفيفة المتفرقة. ويرتدى هذا الشيخ ثوباً بلدياً، مرخياً عليه، لكن ثابتة ثنياته، أكمامه

واسعة، تتدلى منها يداه إلى جانبيه، وعلى رأسه طربوش مغربي قصير له زر أسود، تلتف به عمامة بيضاء. ورغم هيئة الدمية / «دون كيشوت» الجليلة المهيبة (المعبر عنها بعبارات: شيخ، لحية من فتائل قطن، ثوبه جامد الطيات، طربوش، عمامة بيضاء)، إلا أنها تقف داخل الواجهة الزجاجية منفردة غريبة وسط معروضات عديدة ومتباينة. وتتجلى غربة الشيخ / الدمية ووحدته من خلال الصورة (كأنه غريب ألقت به تصاريف ظالمة)، التى شخصته هو والتصاريف فى مواجهة غير متكافئة، قامت فيها التصاريف بدور الظالم الغاشم الذى فرض على الشيخ النفى والغربة.

ومن خلال تزاحم المعروضات فيما يشبه (المولد)، والتيه داخل تفاصيلها المفرطة، المتتابعة من غير فواصل كتابية (أى علامات ترقيم)، والمتلاحمة بالتالى بما لا يسمح بدخول أى شئ غريب عنها (كالشيخ الدمية) داخل هذه التشكيلة الواحدة فى تعددها (بيت العرائس التى .... ثابتة الابتسامة عن ثغر .... وشعر .... وفساتين .... وعينين لا تطرفان بين فتاحات العلب وزجاجات .... والأقلام .... والأكواب .... والعقود .... والأقراط .... ومن ورائها جلاليب .... والأباريق .... وألف صنف وصنف من ....).

وتتضاعف غربة (الشيخ الدمية) ووحدته بما تحققه الصفات المستخدمة من «ضجيج لونى»، محدثة لوناً من المفارقة (- صفراء، - مزركشة - الملونة، - النحاسية، - الفاحشة الألوان، - الأزرق والبرتقالى).

ففى مقابل الشيخ الوحيد وما يوصف به من ألوان محايدة (سوداوين / أسود، الرمادى بيضاء)، تظهر المعروضات المتعددة بألوانها المركبة والمصنوعة. كما تجرد بعض الصفات الواجهة الزجاجية من مظاهر الحياة والحيوية (مشدودة الأصابع. ثابتة الابتسامة. عينين لا تطرفان، الجافة- سيئة التشكيل، - المقلدة، - السقيم). وهو ما يتوازى مع التشبيه (الجامد والمقولب) الذى لا يلتفت سوى إلى العلاقة الشكلية السطحية (ثغر دقيق كحب الرمان)، كما يتوازى مع المفارقة (الفاقدة الحيوية والثراء) في : (الطفيفة الوزن والفادحة الذوق والثمن). وتغدو الواجهة الزجاجية غير محتملة فى الصورة التى تصدم الذات بلا مواراة أو خجل (الفاحشة الألوان). فقد تخلقت الألوان بخلق سيئ قبيح لا يراعى أية مشاعر وقيم. ويصل الأمر إلى حد السخرية والتهكم فى الصورة المتشابكة (ألف صنف وصنف من / نفايات / مصانع الذكريات / السياحية /)، فقد فقدت (الذكريات) معناها الإنسانى الوجدانى، لم تعد تثير أية عاطفة أو شعور لصاحبها، ليست بالنبع

النابض المتدفق، بل غدت أشبه بمصانع لا تفرز سوى تذكارات عابرة، وقتية، تافهة، لاعمق فيها، كالنفايات عديمة النفع والقيمة.

كل ما يحيط بـ (الشيخ الدمية) - إذن - يدفع به الى الوحدة والغربة، بل إلى الاغتراب، ومن ثم اليأس من وضع ازدحم بالتافه، والسيئ، والقبيح، والمزيف، والخامل، والعليل ....

وقد جسدت (الواجهة الزجاجية) هذا الوضع من خلال صورة « كنائية»، حيث تجاورت المعروضات (الموضوعات)، وتطور الوصف وترابط بواسطة علاقات « المجاورة » هذه، المستندة فقط إلى حروف العطف كرابط شكلى دون غيره من آليات التماسك والترابط. يتم الانتقال من أحد الأشياء المعروضة إلى ما يجاورها، كما يتم الانتقال ما بين الأجزاء المكونة لدمية « دون كيشوت » (العينين، الوجه اللحية، الثوب، اليدين، الأكمام، طربوش الرأس وعمامته). وتستعين هذه الصورة الكنائية ببعض الاستعارات (والتشبيهات) - كما سبق - **غير أن هذا السياق الكنائى يتم اللجوء إليه تحقيقاً لعلاقة « استعارية » بين الدمية و« دون كيشوت » - بطل «ثربانتس»، و«ميخائيل» - بطل « الخراط »**.

فـ « دون كيشوت » هو ذلك الشيخ الغريب البالغ الخمسين من عمره، النحيل الجسم، الفقير المعدم، الكثير القراءة فى كتب الفروسية، والذى عزم على أن يكون فارساً مبارزاً، واتخذ هيئته وعدته وكان عقله يخيل له طواحين الهواء مردة، والقسيسين قرصاناً، والمجرمين سادة، وكان يحاول رد الظالمين وإعانة المظلومين، فلا يكافئ إلا بالإهانة والضرب.

إنه "... رمز النبالة الساعية فى خير الإنسانية، ولكن وسائلها العاجزة لا تستطيع تحقيق أمانيها، رمز للمثل الأعلى الإنسانى، الذى دائماً يصطدم بالواقع الكالح، فينتهى بالإخفاق .."[(٢٥)]، يظل دائماً يحتمل العجز والفشل والإخفاق، ولا يتخلى أبداً عن سعيه، عن حلمه المجهض غير المتحقق الذى بدأ بسببه مجنوناً، طريداً، غريباً؛ وهكذا اتجه النموذج إلى تحقيق تناظر بين وضعية الدمية، وسيرة «دون كيشوت»، وحال « ميخائيل » الذى صرح [«... هل أحارب أنا أيضاً طواحين الهواء ...» - رامة والتنين ص . ١٢٣].

حيث التعلق بحلم، بمستحيل، واحتمال اليقين باستحالته.

ويتضمن نموذج (٧، ٨) **أوصافاً لبعض الشخصيات** (« رامة» ، « سنية منصور» - إحدى صديقات « رامة»، و « قدرى عبد الفتاح » - وكيل الوزارة).

وفيها تلتفت الذات بعناية إلى التفاصيل الحسية، ولكنها كثيراً ما تسمو بهذه التفاصيل على ما هو حسي، عندما يتعلق الأمر بإظهار صفات « دائمة » و « ثابتة » للشخصية، كما فى نموذج(٧)، حيث تظهر «رامة » وقد ارتدت بنطلوناً « بلو جينز » يجسمها من غير تفاصيل أو أبعاد واضحة، وكسا وجهها حمرة من أثر ما تبذله من جهد وحركة أثناء العمل فى الحفر، وعلى رموش عينيها المقوسة والواسعة استقرت حبات الرمل الأبيض الدقيق هذه الأوصاف التى لا تكشف بدرجة كافية عن هيئة «رامة»، والتى هى عرضة للتغير باختلاف الأحوال - ما لا تقف عنده الذات طويلاً، وما لا تحرص على تعميق مدلوله (وهو ما يفسر غياب المجاز هنا)، غير أنها سرعان ما تستقر على (العينين)، تجعل منهما بؤرة اهتمامها (الوصفى - السردى)، تأخذ من بعض خواصهما الحسية ما تنفتح به على عالم الشخصية (الرئيسية) وحقيقتها، وكأن العين - بذلك - فتحة للعبور إلى الوجود الحقيقى للشخصية، تماماً كما هى العين فى أى مسكن (معبد، بيت، جسد الكون) عبارة عن فتحة للوصول إلى الوجود الحقيقى المتجاوز غير المشروط - فى الميثولوجيا القديمة (٢٦).

فالخط الأسود العريض الذى يرسمه الكحل على الجفن الأعلى لم يعد مجرد « دال » بسيط ومباشر يشف عن جمال العينين، ولكنه غدا دالاً كثيفاً، معقداً، عميقاً (كان الخط الأسود العميق السواد ...)، وهى كناية تحيل إلى دلالة اللون وإيحائه أكثر مما تشير إلى درجته.

إن عمق السواد يكشف عن الهوية العميقة للشخصية (البئر العميقة، موطنها الغائر) يتجاوز ما هو سطحى ومرئى وعرضى. إلى ما هو متجذر فى طبيعتها، كامن فى أعماقها البعيدة يشكل كينونتها. إنه عمق مدهش ومحير، يضم تناقضاً من غير تعارض، فالعينان اللتان صارتا أشبه بماء بئر عميقة (خضرة ماء البئر العميقة فى عينيها)؛ هاتان العينان وما بهما من خضرة ترتبطان بدلالات الحياة والخصب والاستقرار هما ذاتهما موطن روح جامحة شرسة تسبب ألما وجرحاً وقلقاً وتوتراً. فهى بمثابة وحش يعد بالفتك والموت. إن عمق الشعور بالراحة والطمأنينة- من خلال التشبيه (ماء البئر العميقة فى عينيها) - يمتزج - بل يتماثل - بعمق الشعور بالعناء والقسوة - من خلال الاستعارة (الروح الضارية الوحشية من موطنها الغائر).

ويتحقق هذا التلاقى بين دلالات الحياة والموت مرة أخرى فى الصورة المركبة (عيناها زهرتان / شرستان ....)، يجتمع جمال الزهرة وقسوتها، ويتوحدان، ليتفجرا غنى وعطاء على الدوام ليحملا للذات معنى متعدداً ومتجدداً، لقد صارت العينان / الزهرتان بمثابة (شمس) متجددة

بالضوء واللهب (عيناها زهرتان شرستان بشمس أخرى متفجرة)، تحمل بداخلها النقيضين، ولكنها ليست الشمس المعروفة للجميع.

إنها شمس خاصة (أخرى)، ملازمة لكل الأوقات، لا تعرف زوالاً أو غياباً، ولا تشهد نقصاً أو تغيراً، فهى دائماً (متفجرة)، فى لحظات اللقاء والطلب والفقد (فى حميا الفقدان والنشدان ولقيا الطلبة). إن هذه الاستعارة التصريحية التى جعلت من عطاء العينين شمساً متفجرة- فى الوقت الذى غيرت فيه التصور العام للشمس الكونية، فقد محت الفرق بين الحالات النفسية المختلفة، فصار الفقد والطلب واللقاء، صار الغياب والحضور فعلاً متشابهاً، بل واحداً، يتسم بشدة الرغبة وحدتها (حميا -)؛ على هذا النحو تتلاقى دائماً المتناقضات داخل العينين، وتسمو بهما على ما هو حسى، لتصل بهما - عبر الصورة - إلى وجود متميز، إلى «الهوية السردية» للشخصية الرئيسية التى أنيب عنها بالعينين كجزء منها على سبيل المجاز المرسل، حيث الإدراك البصرى نقطة بدء فى تشكيل وعى الذات - رائية أو مرئية. فـ «رامة» - من وجهة نظر «ميخائيل» - وكما يوضح نموذج (٧) - شخصية تحيا بالمتناقضات والتعددية، هذا ما يشكل حقيقتها ما يشكل هويتها على امتداد الحكاية / السرد، أى ما لها من "... خاصية شخصية ثابتة أو دائمة نسبياً ..." (٢٧) يمنحها السرد إياها.

ومن هنا لم يكن لجوء النموذج فى بنائه إلى علاقات المجاورة - الكناية والمجاز المرسل - (الانتقال ما بين الملبس، الوجه، الرموش، خط الكحل، العينين)؛ **لم يكن اللجوء إلى علاقات المجاورة المرتبطة بوضع محدد - سوى خطوة أولية تم تجاوزها إلى ما هو مستقر ودائم على المسار السردى، إلى ما هو لا زمنى من خلال عدم التوقف طويلاً أمام ما هو حسى، ومن خلال الإحالة إلى أوضاع وحالات غير منظورة، لكنها حاضرة بتضمنها داخل النموذج الذى يقر الدائم والثابت.**

وعندما يتعلق الأمر بشخصية ثانوية، فإن الذات لا تتخلى عن عنايتها بالتفاصيل والأوصاف الحسية، و إن كانت لا تندفع بها بعيداً لإبراز هويتها السردية. إنها أوصاف تتصل بلحظة زمنية محددة، بوضع محدد داخل الحكاية، **غير أن الذات لا تتجه إلى تمثيل هذا الوضع ولا تستند إلى ارتباط «كنائى» بين الوصف وسمات الشخصية، فهى لا تقصد سوى معارضة هذا الوضع بالسخرية منه**، كما فى نموذج (٨) الذى يقدم وصفاً لهيئة «سنية منصور» و«قدرى

عبدالفتاح» عند زيارتهما لـ «رامة» . فـ«سنية» تبدو بدينة الجسم، صدرها عظيم الحجم، يرفعه «سوتيان» قوى يظهر من تحت بلوزتها الحريرية، عجيزتها ضخمة ترفع جيبتها الباريسية الغالية.

ووجهها تلازمه دائماً ابتسامة ثابتة لا تتغير. كما أن « قدرى عبدالفتاح » يبدو ضخم الجسم، تتتابع أنفاسه لثقله، بطنه كبير، خده مسترخ غير متماسك، شعره خفيف سواه بعناية ليخفي صلعاً برأسه. غير أن الوصف لا يقوم بنقل برئ ومحايد، وإنما يتم من وجهة نظر تهكمية ساخرة، مستعينة ببعض الصور البلاغية المثيرة للضحك، حيث تلجأ إلى «المبالغة» Hyperbole باستخدام عبارات بالغة الدلالة على بدانة الجسم وضخامته (انبعاجاتها المقتحمة، صدرها المهول عجيزتها ترفع الجيبة، جرمه الضخم، ينهج قليلاً، خده المتهدل، جلس بثقل، بطنه الكبير، يندلق على نفسه أمامه)، فقد صار الجسم حملاً ثقيلاً (المهول، الضخم، ثقل، الكبير) أرهق صاحبه (ينهج جلس بثقل)، وأفسد مظهره (انبعاجاتها، عجيزتها ترفع الجيبة، خده المتهدل، بطنه يندلق)؛ كما تلجأ إلى «المفارقة » Paradox عند وصف جيبة «سنية» (الجيبة الباريسية الغالية التى تبدو مع ذلك كأنها من شغل خياطة بلدى)، فقد ذهبت عجيزتها العظيمة بكل ما للجيبة من قيمة وأظهرتها بصورة أقل ذوقاً وشناً، بل مناقضة تماماً (الباريسية الغالية # شغل خياطة بلدى).

إن الأمر يتعلق هنا - بلا شك - بتشويه وإفساد لما هو ذات قيمة، وتأتى المفارقة هنا - كـ " ... استراتيجية قول نقدي ساخر .... " (٢٨).

وهو أيضاً ما يبرزه عمق التناقض بين أناقة علبة الحلوى التى يحملها «قدرى عبدالفتاح » فى يده (علبة ورقية بيضاء مربوطة بخيط مفضض مذهب مضفور ومعقوص، عليها اسم حلوانى «لابيش») : وبين ترهل جسمه وعدم استوائه وتناسقه. كما تعمد وجهه النظر هذه إلى « التعريض » Innuendo فى (سوتيان لابد قوى جداً، ابتسامة ثابتة كأنها ملصوقة بوجهها. ظهر التماع الصلع بالعرق الخفيف تحت شعره الطفيف المرجل بعناية لكى يخفيه، يصدر أصواتاً غامضة يقصد بها التعبير عن فرط السعادة لأنه جاء فتخرج الأصوات كأنها غمغمة بلهاء) ، وفى هذا تلميحات ساخرة إلى : ضخامة صدر « سنية » مما يقتضى بالضرورة (سوتياناً قوياً)، تكلف طبعها واصطناع (ابتسامة ثابتة) لا أثر فيها لشعور خاص. أى أنها ابتسامة مصطنعة (ملصوقة بوجهها)، وليست نتيجة لشعور حقيقى بالسعادة والفرح؛ مداراة « قدرى عبدالفتاح » لبعض حقيقته، بإخفائه المتعمد لصلعه بالعناية بتسوية شعره الخفيف وتسريحه؛ افتقاده اللباقة والفطنة، فتعبيره عن

سعادته بزيارة «رامة» يأتى كلاماً، بل أصواتاً غير واضحة ولا معنى لها (غمغمة بلهاء)، وهو مالا يتناسب مع مكانته ومنصبه كوكيل وزارة. وتأتى – أخيراً – الصورة الاستعارية (بطنه الكبير يندلق على نفسه أمامه).

بتصوير البطن الكبير المتدلى شيئاً سائلاً يندفع إلى أسفل منزلقاً ومفارقاً مكانه مما يثير – بحق – الضحك، ويستكمل تلك الصورة «الكاريكاتيرية» الساخرة التى يغيب عنها التعاطف والانفعال، وتتظاهر بالحياد والتباعد (لابد أنه .... كأنها من شغل ..... ، كأنها غمغمة ....) والتى يرسمها متهكم " ... لا يأخذ العالم مأخذ الجد ... فلا يبقى له – إذن – غير مفر واحد، هو قبول نثر العالم (أو تفاهته) ، أى أن يلائم حياته معه ، ولكنه يحتفظ حالئذ بحقه فى الضحك" (٢٩) **مقدماً من خلاله (أى الضحك) قولاً أو خطاباً نقدياً ساخراً، لا وصفاً تمثيلياً.**

وتشهد نماذج (٩،١٠،١١) ولعاً شديداً بالتفاصيل والأوصاف الحسية يفوق ما تضمنته النماذج السابقة بحيث يكاد يهيمن الوصف الحسى على هذه النماذج الثلاثة. فتتبدى بها الأشياء بأوصافها المحسوسة، تعلن عن وجودها، وتعبر عنه (باللغة)، لا تقصد إلى معنى وراءها، فما أحدثته «رامة» من تجديد وتعديل فى بيتها (نموذج ٩)، وما قدم لـ «رامة» و «ميخائيل» من طعام (نموذج ١٠)، وما اتصف به جسد «رامة» من ملامح (نموذج ١١) ؛ كل هذا لا يحدد واقعاً (متخيلاً) يحتويها، ولا يشف عن دلالات اجتماعية (كأن يكون لمحتويات البيت ونظامه الداخلى، ولنوعية الأطعمة – مدلول طبقى / اجتماعى / مادى)، أو دلالات نفسية أو أخلاقية (كأن يكون فى جسد «رامة» إيحاء بسلوك نفسى أو خلقى).

أى إن هذا الوصف لا يهدف إلى توضيح العالم وتمثيله، أو إلى الإشارة إلى طبيعة الشخصيات ونفسيتها ووضعيتها . إنه لا يحيل – كنائياً – إلى مرجع ما، فالأشياء – هنا – لا تعنى سوى دلالتها الأنطولوجية، تتجرد من كل قيمة سوى وجودها . إنه – إذن – وصف يصدر عن كون الشىء " ... ليس لأول وهلة، دلالة من أجل الفهم، بل هو بنية قابلة للفحص عن طريق الجسد...."(٣٠)، **وفي ذلك وقوف عند حدود التجربة الحسية، تأمل للعالم وفهمه والتعرف عليه كمدرك حسى، إدراك حسي للعالم في براءته ومجانيته وطهارته. لا معنى (أو قيمة) – بالتالى – لهذا الوصف سوى وجوده (الحسى). ومن ثم فإنه يبدو خواء بلا معنى، بل يدعو إلى الالتباس لفقدانه**

المعنى (والوظيفة) داخل الحكاية، حيث إنه يحيل فقط إلى ذاته. إنه فعل مقصود لذاته، « كتابة » (أو «لغة») تنشد ذاتها، تتأمل جسدها الذى تشكله الكلمات والصور، تشكله الدوال لا المدلولات.

فبيت «رامة» فى نموذج (٩) تشكله أوصاف تدركها الذات إدراكاً حسياً، وتوهم بواقعيته باصطحاب المسرود له إلى داخله (- و أنت داخل -)، غير أن هذه الأوصاف هى بمثابة «دوال» لا تدفع إلى التفكير فى دلالتها، ولا تتيح الفرصة لذلك؛ نظراً لتنوعها البالغ المستفيض، وحركتها النشطة والمشتبهة المسلك. فمحتويات (الفسحة) الصغيرة التى ينتهي إليها الممر، و(المطبخ) الذى كان فى القديم مدخلاً أو رواقاً؛ محتويات كل من الفسحة والمطبخ اللذين ركبت بينهما «رامة» باباً زجاجياً بضلفتين - كثيرة ومتعددة ومتشابكة (الفسحة: القرص، صناديق الورق، مائدة المكوى - مسنودة كلها إلى الحائط)، (المطبخ: حائطه الأيمن: نصف (الحائط الأيمن) : القيشانى (الذى يكسو نصف الحائط الأيمن) : خلفية (القيشانى) الصفراء، غنمة زرقاء بالتفريعات الدائرية (على القيشانى) : مثمن أضلاع (بداخل كل دائرة، يتماس مع قطرها بلا انفصال) : أفنان رقيقة ملتوية (بداخل مثمن الأضلاع): زهرة تجريدية صغيرة جداً ثلاثية الأوراق (ينتهي بها كل فنن / غصن) النصف الآخر (للحائط الأيمن) فوق القيشانى: تجويفات منقورة فى الحجر: (كل تجويف) قاعدته مبطنة بالرخام، (فى هذه التجويفات) كيزان وأباريق، زجاجات، مبخرة : عود بخور غير مشتعل ومع ذلك له شذاه (مرشوق فى المبخرة).

وبدقة التقاط هذه المحتويات بتعددها وتشابكها تكون الدقة فى رصد أوصافها (باباً / زجاجياً / بضلفتين /، الفسحة/ الصغيرة / التى ... /، القرص / المدور/، صناديق الورق / المكوى/ الكبير / ، / مسنودة / كلها إلى الحائط ، المطبخ / الذى.../، مدخلاً أو رواقاً / أوسع قليلاً / من الردهة / الضيقة / و / مكملاً لها / ، نصف حائطه / الأيمن / مكسواً بـ / القيشاني / القديم / اللامع / له خلفية / صفراء / قديمة عليه غنمة / زرقاء .. / التفريعات / الدائرية / المهندسة / بحساب / دقيق / ، مثمن أضلاع / بالأبيض / يمس ... / وفي داخله .. / ، الأفنان / الرقيقة / الملتوية / ينتهي كل منها بـ ... / ، زهرة / تجريدية / صغيرة جداً / ثلاثية الأوراق /، /فيه تجويفات/ منقورة/، قاعدة كل منها، مبطنة بالرخام/ الأبيض، الذى.../، / فيها كيزان وأباريق / نحاسية / ، زجاجات / نحيفة / زرقاء / مسحوبة العنق / ، مبخرة / نحاسية / مرشوق فيها ... /، عود بخور / غير مشتعل / له مع ذلك شذاه / الحريف العذوبة / .) . تتعدد - إذن - الأوصاف /

الدوال، وتتشابك، ويتناسل بعضها من بعض، على نحو يدفع بالقارئ إلى «متاهة» لا يتعرف فيها - بوضوح - على ما نال البيت من تعديل لا يدركه سوى «ميخائيل» لتردده على البيت قبل ذلك، ومن ثم كان هذا التعديل - بالنسبة له وحده - (عملاً مدهشاً).

أما القارئ الذى لا تمنحه الحكاية معرفة قبلية، ولا تتعهد بذلك، فماضيها - كما سبق القول - ليس شرطاً لتلقيها واستمرارها؛ هذا القارئ لا يملك إلا أن يتابع حركة الدوال، وهى حركة من الدأب والتداخل بحيث تفقده الأمل في تركيب هذه الدوال وبناء صورة (متخيلة) للبيت، ويأتى هذا منسجماً مع ميله إلى عدم جدوى إنتاج مثل هذه الصورة، فهو لا يفتقر إليها - كثيراً - لمتابعة الحكاية. إن القارئ في هذا الوصف لا يتحصل على معرفة (وفهم) وتحديد، ما يتحقق له هو «المتعة» (الحسية) بالمكتوب، المتعة بالكتابة التى تنشد نفسها - وتحيل إلى نفسها - باستخدام اللغة. " ... ما يشكل حينئذ قيمة فهى حدة اللذة الحسية التى يشعر بها القارئ... "(٣١) مع جسد الشىء/ الكلمة المادى المفصل، معنى هذا أن القارئ: - وقبله الذات الساردة - يأخذ فى النظر إلى بيت « رامة» "... «كواقع يدرك إدراكاً حسياً، لا كواقع محدد»."(٣٢)، **لا يحمل معنى غير وجوده. إنه - إذن - وصف يعمل ضد المعنى، ضد الفهم والتأويل والإسقاط.**

ويحدث الشىء نفسه فى نموذج (١٠) الذى يزدحم بأوصاف دقيقة مستفيضة، تفصح عن موضوعيتها (وواقعيتها)، بحرصها البالغ على التفاصيل (الصغيرة)، وبلجوئها إلى صيغة **الاحتمال** (يمكن، ربما) التى تكشف - بصدق - عن مدى تيقن الذات من معرفتها (ماركة قديمة، **سيفر/** يمكن/، من مخلفات عز قديم، من أيام الاستراحة عندما كان مفتش الآثار إنجليزياً، / ربما /).

فى هذا النموذج تحظى الأوانى وما بها من أطعمة باهتمام « وصفى » بالغ، يحيلها إلى موضوع تأمل وإدراك حسى بعيداً عن قيمتها الاستعمالية والاستهلاكية، ويصرف الانتباه عما قد يرتبط بها من دلالات، كالإشارة إلى قدم الأوانى، وارتباطها - غير المؤكد (يمكن ... ربما) - بالأجنبى الذى كان مفتشاً للآثار (... تثلمت بفعل القدم وبهت لونها. ماركة قديمة ... يمكن ... من مخلفات عز قديم ... ربما). والإحالة إلى وسط « ريفى» بنوعية ما يقدم من طعام (بيضات مقلية ... عائمة فى بحيرة من السمن. عسل نحل تتربع فى قلبه قطعة شهد شمعية، العصيدة فى سلطانية فخار سوداء). **مثل هذه** الدلالات لا تنشغل بها الحكاية، ولا تسعى إلى طرحها. وإنما أفرزتها عملية الوصف ذاتها **التى تتابع** كل موصوف فى صفاته المتعددة (الطبق / المفلطح / الواسع / صينى / على حافته ... / **ماركة ... /**

بـه ... /، طبـق / أصفر / مـن نفـس الماركـة / سـليم / يكـاد يكـون جديـداً / بـه .. /، العصيدة / فـى سلطانية / تتصاعد أنفاسها / ، الصينية / النحاسية / الكبيرة / على المائدة ... / ، نقوش زرقـاء / شـطوف / قديمـة /، كسـور / رقيقـة / تثلمـت ... /، ماركـة / قديمـة /، مخلفـات / عـز / قـديم /، بيضات / مقلية / مشرقة / ، شموس / صفراء / بيضـاء / صغيرة / عائمة ... /، بحيرة / من السمن / الشفاف / ، قطعة شهد / شمعية / يسيل منها /، الرحيق / متماسك القوام / شهياً / ، سلطانية / فخـار / سـوداء /عميقـة / ، أنفاسـها / الحـارة / مغريـة /، المائدة / المجـاورة / غير ثابتـة السيقان / جنب السرير /).

إن في ذلك احتفاء كبيراً بالوصف، وارتقاء به ليصبح نظيراً للسـرد، لا تابعاً له ولا معطلاً لمساره، ولا مستقلاً عنه تماماً. إنه (أى الوصف) كشف للعالم / الواقع على نحو ما تدركه الذات، وهو ما يحدد علاقتها به، وطريقتها في بنائه وتشكيله « سردياً » (ولغوياً)، وهنا لا يعمل الوصف منفصلاً أو متعارضاً مع ما هو سردى، إذ يصبح تأمل الذات وإدراكها لحظة الوصف جزءاً من حركة السـرد المتتبعة لمسار الذات (داخل الحكاية)، ذلك المسار الذى لا يكف عن تأمل نفسه، بالتفافها حول نفسها، والعودة المتكررة إليها، والإحالة عليها. الأمر الذى يعنى تداخلاً شائكاً بين الوصـف والسرد، تدعمه زمنية معقدة تلغى التمايز بين التتابعى والتزامنى. فلم يكن - إذن - وصف الطعام وأوانيه إيقافاً للسرد، بل استمراراً لحركة الذات في إدراكها الحسى الدائم للعالم، ومن ثم تعميقاً وإنماء لسرد لا يعبأ بالتطور الخطى.

وتتجلى العلاقـة (الحسية) للذات مـع العـالم بأوضـح صـورها فـى نمـوذج (١١) الـذى يقـف متأملاً على مهل جسد «رامة». وفيه تتخذ الذات من جسد الآخر (أى «رامـة») موضوعاً لإدراكها وهـى إنمـا تصنـع هـذا عـن طريـق خبرة حسية « جسـدية»، أى عـن طريـق جسـدها الـذى يمثـل أداة اتصالها ووعيها بالعـالم / الآخر، فمن خلال الجسد - جسد الذات والآخر- تتحقق الرابطة بالعـالم يتحقـق الوجـود والـوعى والخبرة. إن جسد «رامـة» - هنـا - لـيس مجـرد موضـوع لرغبـة « ميخائيـل » الجنسـية (تثيرنـه بحركـات تمسيدك، هيجـان جديـد بعـد اسـتنامة الشـبع)، ولكنـه - بـالأحرى - موضـوع للمعرفـة بـالذات والآخر والعـالم. إنـه افتنـان بـالجسد وتمجيـد لـه (كيـف أنسـى هـذا المجـد المتجسد فى الماء)، تفنن فى الإحاطة بحدوده وقسماته وحركاته (تدبيك، سطوح التدويرات النضرة والانبساطات والانحنـاءات الناعمة، الامتلاءات والوهدات، تقوسات الفخذين العظيمتين، الوادى

الصغير المعشوشب تحت قبة البطن الخمرانة المكينة عليها الخط الخفيف المتعرج ... يؤكد الاستدارة والطراوة والتماسك وصقال السمرة الباهرة معاً. جسد يفيض من حبكته على النهدين والردفين، وهى تسبح دولفين يحيا فى وسطه الطبيعى المائى)، تتبع لتاريخ هذا الجسد (قبة البطن الخمرانة المكينة عليها الخط الخفيف المتعرج الذى تخلف بعد ولادة بنتك)، ودراية تامة بأحواله وإدراكاته واستجاباته (حركات تمسيدك البطيئة المتمهلة/ المستمتعة/ بما تحفزه وتؤزه من هيجان جديد بعد استنامة الشبع، راحته بعد غمرة الرضا البهيج، أنينه الجريح، طعنته القاتلة)؛ على أن الأمر لا ينحصر فى نزوع فطرى (شهوانى) نحو جسد الأنثى، **ولكنه وعى عميق بجوهرية الجانب الحسى/ الجسدى للوجود الإنسانى**، معارضة ورفضاً لكل أشكال الاستهانة به والتقليل من شأنه فى مقابل الجانب الوجدانى أو النفسى، ونفياً لكل ما يتعرض له من انتهاك وتعذيب وقتل وألم، ومن هنا لم يكن الجسد مرصوداً فقط من قبل «الآخر» (جسد «رامة» كأنثى منظور إليه من جانب «ميخائيل»)، بل أيضاً من قبل الذات نفسها، تتحدث عن جسدها تتأمله، تعتنى به، تحكى ملذاته ومعاناته، تفعل هذا «رامة» مع جسدها (الكريمات المعطرة والمعاجين الغالية وسوائل التطرية ناعمة القوام التى تدللين بها هذا الجسد. انصياعك لأوامر هذا الجسد ومتطلباته وراحته بعد غمرة الفرح البهيج وعريه، تمسدين هذه الامتلاءات وهذه الوهدات، تقوسات الفخذين ... والوادى الصغير المعشوشب تحت قبة البطن ....)، كما يفعله «ميخائيل» مع جسده (تدلكين جسمى بها... تثيرينه بحركات تمسيدك البطيئة المتمهلة المستمتعة بما تحفزه وتؤزه من هيجان جديد بعد استنامة الشبع، جسمه المحروق الناحل العظمى مازال يحمل آثار التعذيب فى معتقلات عبد الناصر).

ومن خلال هذا التأمل المتأنى والملح للجسد تسعى الذات إلى أن تعيش اتصالاً مع ذاتها، ومع الآخر، ومع العالم الذى يصر على وضع الإنسان " .... فى وضعية خارجية تجاه جسده الخاص..."(٣٣)، سواء بالشك فيه، والرغبة فى التحرر منه، وامتهانه (كامل البراءة فى أدغال المدينة وتراكب أشيائها وجوامدها، مازال يحمل آثار التعذيب فى معتقلات عبدالناصر). أو بالهوس بشكله ومظهره وحيويته وتجميله (الكريمات المعطرة والمعاجين الغالية وسوائل التطرية ناعمة القوام) بديلاً عن الروح فى مجتمع مادى.

وهذا الاتصال المنشود بالعالم - عبر الجسد - إنما يعني تطلعاً إلى حقيقة العالم، إلى ماهيته إلى المختفى منه، واللامرئى، والكامن، ذلك أن " ... الماهيات كائنة فى العالم المحسوس على نحو

ما يعطي لنا ..."(٣٤)، ومن هنا كان بإمكان «ميخائيل» أن يدرك من جسد «رامة» ما لم يره (كيف أتجاهل ما لم أره قط)، أن يوقن أن في إدراكه الحسي لجسدها تبصراً بماهيته من غير تعارض أو ثنائية، وبالتالى يصبح **الجسد أو الإدراك الجسدى (والحسى) انفتاحاً على وجود حقيقى، متجسد ومتخيل معاً، وفي الوقت نفسه. متحقق ومحتمل (بل حتى مستحيل).** إنه وجود يسوده التعدد والتداخل والالتباس، بل التناقض (وحش # كامل البراءة، أوامر هذا الجسد ومتطلباته# أنينه الجريح، طعنته القاتلة).

يقف الوصف - فى النماذج الثلاثة السابقة - عند حدود التجربة الحسية، لا يتخطى كثيراً مدركات الذات الحسية، ولا يتجه صوب «التمثيل» أو «الرمز»، ومن ثم فهو لا يتخذ من «الصورة» أداة أساسية له. وعند ظهور بعض أشكال المجاز فإنها تأتى مفردة (ومعزولة) داخل تركيب محدد ولا تبتعد كثيراً عن حدود الفهم الواضح البسيط؛ لتقارب طرفيها (حنو الأفنان الرقيقة - نموذج٩. ست / بيضات مقلية مشرقة شموس / صفراء بيضاء، / عائمة / فى / بحيرة من السمن / - نموذج١٠. حركات تمسيدك المستمتعة بما تحفزه - نموذج١١)، وبعض هذه الصور يقترب من الاستعمال العادى المألوف (كل دائرة منها تحتضن فى داخلها مثمن أضلاع - نموذج٩. الكريمات والمعاجين وسوائل التطرية ناعمة القوام، تدللين بها هذا الجسد، أوامر هذا الجسد ومتطلباته، غمرة الرضا البهيج، وهى تسبح دولفين - نموذج ١١)؛ غير أن هذه النماذج لا تخلو من بعض الصور التى تتزايد بها طاقتها الإيحائية، بانتزاع طرفيها من مجالين حسيين مختلفين (شذاه الحريف العذوبة - نموذج ٩. أنينه الجريح - نموذج ١١)، أو مجالين إدراكيين مختلفين (المجد المتجسد - نموذج ١١) أو باعتماد التناقض اساساً لعلاقتهما (وحش كامل البراءة، هذا الجسد هو الذى يتطلب طعنته القاتلة - نموذج ١١). ومع الحضور المتواضع للمكون المجازى - دون أن يفقد دوره الأساسى فى الحيلولة دون تحول هذه النماذج إلى مجرد بيان تقريرى مباشر لأشياء واقعية - يظل بهذه النماذج ما يعمل ضد بساطتها وشفافيتها. فالصفات - بكثرتها وتعددها الواضحين - أصبحت تعمل ضد وظيفتها التحديدية، فلا تمنح القارئ معرفة محددة بالموصوف حيث تشتبه عليه أوصاف هذا مع ذاك، ويجد صعوبة فى تتبع هذا الحشد المشتبك من الأوصاف والموصوفات، كما تظل دلالة هذه النماذج داخل الحكاية موضع تساؤل، ومصدراً للبس والغموض، حتى لتبدو «بلا معنى» (فى علاقتها بالحكاية)، **غير أن عدم معناها إنما يطرح «معنى» معارضتها لواقع (الأدب، الحكاية) يعلن**

دائماً انحيازه إلى كل ما هو دال (من وجهة نظره)، وفي ذلك محاولة من " ... الأدب للانفصال عن ذاته كممارسة دالة ..."[٣٥]، متشيعة لنظام أو سلطة أو تقاليد أدبية (حكائية هنا). إن هذه النماذج بانفصالها عن المعنى الثابت، المقرر، المكتمل، النهائى - إنما تسعى إلى معنى لـلا - معنى، للمرفوض والمستبعد والمهمل، للمسكوت عنه، لغير المكتمل وغير الواضح والذى لم يتحدد بعد، معنى لما يبدو تافهاً وعبثياً وبلا وظيفة، معنى المدركات الحسية (وللغة) المقصودة لذاتها.

وهنا تصل أمثال هذه النماذج إلى درجة عالية من الترميز فى علاقتها بالحكاية كلها - وليس بموقف أو سياق ورودها فيه - وبالتالى ترميز علاقة الذات بالعالم وموقفها منه، تلك الذات التى تعول كثيراً على إدراكها الحسى للعالم، وترى فيه (أى الإدراك الحسى) كشفاً (غير مباشر) لذاتها. ولعالمها في ماهيته الكامنة والمخفية.

اتجهت الصورة - فيما سبق - نحو إقامة علاقة « تناظر » أو ترميز بين الذات والعالم، وذلك من خلال نماذج / أوصاف لم تكن إيقافاً لزمنية السرد بقدر ما كانت إضفاء قدر من « المشهدية » أو « الدينامية » على ما بدا س-اكناً من أشياء وأشخاص، أى منح ما تعرض لـ « تثبيت » ظاهرياً غاية «سردية» على امتداد الحكاية. وهو ما يبدو مغايراً لما عليه النماذج التالية :

ن١٢ : « كان الميدان قد ازدحم بالناس، رأى الدرجات الرخامية المسوحة تحت الأبواب المفتوحة عن الأعمدة الداخلية الرشيقة، والمآذن الألفية فيها كبرياء قديمة وحكمة حجرية والحائط العريق العريض فيه نقوش ملونة باهتة وعذبة، يمتد ويدور إلى حارة رطبة ظليلة رائحتها تراب مبلول وفوح البهارات والتوابل الحار. وكان الشبان بالبنطلونات والقمصان وبالجلاليب البيضاء والطواقى الصغيرة المخرمة، يتماسكون بالأيدى، وجوههم تنز بعرق خفيف، ووجد نفسه فى وسط دوامات ضيقة متلاحقة، ورأى البنات يتجمعن معاً البلوزات خرجت قليلاً من أحزمة الجيبات، والفساتين تهدلت والأحذية المنخفضة الكعب عملية ومقصودة. وكانت الهتافات ما تزال متفرقة، ولكنها عميقة ولها صدى أجش ويجيـ لها قلبه، مصر الحرة مع فلسطين الحرة، عائدون عائدون، يسقط العدوان الإسرائيلى، ارفعوا أيديكم عن بيروت الله أكبر الله أكبر النصر للإسلام يسقط الاستعمار تسقط الصهيونية لبنان لبنان بيروت بيروت، بين أذرعة رفيعة من الخشب، تنخفض، وتتمايل وتعتدل وسط

اللغـط والنـداءات والهتافـات التـى تكتسـب عمقـاً أكـبر وقـوة أكـبر، وأبـواق السـيارات والأوتوبيسـات التى وقفت فى الشارع. وفجأة اتحدت الهتافـات وصعدت محتشدة وجماعية ومنغمـة : عرفـات عرفـات .. يحيـا عرفـات تسـقط إسـرائيل عرفـات عرفـات. وكـان النـاس حولـه، متـزاحمين، متـدفقين، وكانـت فـى جسمه حيويـة جديـدة مـن أيـام الشبـاب وترقـب مشـدود لم يعرفـه منـذ سـنين طويلـة، ولم يكـن يـدرك تمامـاً أن/ صـوته قـد وجـد نفسـه فـى الهتافـات، وأنـه قـد انضـم إلى النـاس ولم يعد يحـس بنفسـه منفصـلاً، بـل ثـم تحـرر نـادر وبهجة شاملة متغلغلة كأنها بهجة الحب ولكن لها قيمة أخرى، الهدير العميق نفسه تحت سماء الاسكندرية التى يجرى فيها سحاب أبيض خفيف، وهو فى شارع العطارين، لا يسمع صوته الذى اكتسب رحابة وعرضاً وقوة مزلزلة من الصوت الجماعى الواحد: الجلاء الجلاء . يسقط الاستعمار ... » {الزمن الآخر ص . ٤٣٨ ، ٤٣٩}

ن١٣ : « اتشبب بهمـا قبلتهمـا اعترمتهمـا تحسستهمـا عركتهمـا، مـرة كبيرين فـى يـدىّ ومـرة صغيرين فـى وهمـى، مـرة أحـدس تـدويرهما وتكورهمـا، وأختـبر ذلك فيصدق معـى، ومـرة أعـرف أنهمـا مخروطان، صلبان، مدببان تقريباً فى نعومة. مهاجمة. اللدونة والتماسك والطراوة فيهما مرة وقوة الأسر وطغيان الحضور مرة، عرفتها عاريين مبذولين، ونصف عاريين ورابضين أو وادعين مستكنين فى دانتيل السوتيان المحبوك، أو تحت الحرير أو الصوف فى الشتاء بوبرته المغرية إذ تمر يداى على كتلتهمـا المطاوعـة، استطعمت مذاق النبقتين النـاتئتين، سكريتين، واحـدة بعـد الأخـرى: " والثانيـة أيضـاً.. حتـى لا تزعـل ! " مصصت الحليـب ولحست اللـوع بسمرته الداكنـة المحببـة حـول الحلمـتين وقـد تفتحـت فيهمـا خـروم دقيقـة غايـة الدقـة تحـت مداعبـة لسـانى. احتضـنتهما بـين كفـى وعرفـت ثقلـهما الهـين، دارت أصـابعى. متجمعـة ومتفرقـة، حولهما، مسدتهما ببطء وتمهل كما لو كنت أريد أن أبرئهما من وجع، عرفت رنتهما، وبتعثر أو بيسر ونعومة طلعتهما من قبضة السوتيان الحابكة، وضعت العمود الصلب السخن بينهما وسكبت عليهمـا نكتـار حبى انصب الـدفق عليهمـا وهـى ترفعهمـا بيـديها وسـال فـى خطـوط بيضـاء لبنيـة حتـى / توقـف عند النتـوءين كأنما يختزنانـه، أو يعـدل انسيالـه عليهمـا توترهمـا الـداخلى، غمـرت وجهـى المشتعل فـى نـداوتهما ونعمـت عظـام خـدى بملاسـة ملمـس الجلـد وامتلاء الدسامة المخبوءة! » {يقين العطش ص . ١٦٣ ، ١٦٤}



ن١٤ : « .. وعندما أسقط وجهه برفق على فرش لحمها الطيب الخصيب الذى يتلقاه الآن هيناً مطواعاً تحت صلابته، سقط أيضاً فى حفرة بين زمانين كلاهما غير موجود. تردى فى فراغ ليس فيه تحقق بينما هو يغرق فى عجين الجسد الساكن.

لم تلحق به، فى نومها. لم تمد إليه يداً. لم ينقذه شئ. لم يجد ما يتعلق به فى سقوطه، حتى عندما استدارت إليه، بين الوسن والصحوة تئن أنة واحدة خفيفة من الراحة وطيب الحس بأنه هناك، وجهه عليها، والتفت بذراعها حول رأسه تضغطه إليها ضغطة حنان ، وقالت : صباح الخير يا حبيبى، تعال عندى، قال وفمه يكاد يكون مسدوداً بحشوها الدمث: أنا عندك يا حبيبتى، أين أنا؟ ثم استدرك: صباح الخير، ورفع وجهه من الحماة العذبة المحتشدة وذراعها تشده إلى حضنها شدة رقيقة. وهو يسقط فجأة وباحتدام على فمها المتفوح /

يا حبيبتى ما الذى يفصل بيننا، مع ذلك؟ ما الهوة الفاغرة بين جسدينا المتصقين فى عرق شهوة الفجر الأولى؟ ما الغربة الضاربة فى عظم العناق؟ بينما صدرك مدفون مضغوط فى حضنى، فخذاك ملتفتان بساقى، عيناك تحت جفنيهما المدورين حجران لامعان لا يذوبان أبداً، تسيل على صفحتها مياه الرغبة وطلب اللذة أجسادنا أحجار ندية سخنة لا تندمج منفصلة حتى فى تماسها الوثيق.

فى مركز هذا الكون، فى القلب المنتفض الذى يميد، فى نقطة ما على المحور النابض الدفين هناك عين متيقظة أبداً، موحشة، متقدة بنار صلبة، نداؤها لا تأتيه إجابة. ليس الموت الذى يفصل بيننا، أنت لا تموتين أبداً. وليس الحب. أنت دائماً تحبين، وأنت ما أحب.

أهى اللذة ؟ سيف خبيث يقطر بالدم والمنى واللبن المتخثر الرائحة. يقطع ما بيننا. لسانك المتلئ يعلق حده الباتر المحرق، وصرختك المكتومة أنين من المتعة والتحقق والألم. لسانى جلدة جافة تحترق، وتنقبض كالرق القديم، وتسقط، فلا أجد الكلمة المحيية بعد أن أموت فى طعنة المتعة وجسمى كله تلفحه رياح مصوحة. {رامة والتنين ص. ١٠٩، ١١٠}

ن١٥ : «الأمواج تصطفق بين جسميهما المتعانقين، وفخذها العريضة على ساقه شراع مبسوطة ثقيل النسيج يملأه هبوب رياح البهجة. كان يسمع مع ذلك، من بعيد. رفرفة جناحين شاسعين يملآن السماء المحبوسة فى إطار من نار خافتة وضاءة فوق فرح الأجراس التى تجلجل فى بشارة تفجر البعث الجديد، أيها الموت أين ظلمتك ؟ ثم تحطمت السدود بعد أن

ظلت صخورها الناعمة ترتعش تحت توتر متعته التى لا تطاق وانبجس هديرا الموج الأخير وكانت صرختها الوجيزة حادة مكتومة من ألم اللذة واهتز القارب الذى يحملهما معاً، هزته النهائية بين الأحراش، وترنح، وغرق فى البركة الدفيئة التى ترقرقت مياهها وسكنت فوقها الريح، بين سيقان البوص الرقيقة الجوانب محترقة جففتها الشمس »

{رامة والتنين ص. ٢١٥}

تقدم هذه النماذج «حدثاً» أو «فعلاً» سردياً (مظاهرة، ممارسة الحب أو الجنس)، وتنطق بسيرورته الزمنية، ليس فقط بعرضه مباشرة، فى زمن الحضور، ودون وساطة السارد، بحيث يأخذ شكل «المشهد»، ولكن داخل التتابع الزمنى للخطاب (نموذج ١٣، ١٤)، بل - أيضاً- بإعادة هذه السيرورة فى زمن السرد، مروية بلسان السارد، وفى صيغة الماضى (نموذج١٢، ١٥)، **غير أن «عرض» الحدث السردى بزمنيته داخل حكاية لا تكترث بالتتابع الزمنى - لا يلبث أن يتحول عن طبيعته (الدينامية)، ويجعل من كل حدث موضوعاً للوصف، مستقلاً ومقطعاً، وله سيرورته الزمنية الداخلية. وهنا يتأكد - مرة بعد مرة - اندياح الفواصل بين الوصف والسرد، بين ما هو سكونى وما هو حركى دينامى، وتغاير طبيعة كل منهما بحيث يختلط بالآخر، الأمر الذى يكشف عن رؤية جدلية متغيرة، تستوعب التعارضات والاختلافات على نحو متداخل، وتدفع بالذات إلى وضعية معقدة ملتبسة، تستهويها تماماً تفاصيل العالم المحسوسة في الوقت الذى تنفصل فيه عنها، وترفض محاكاته وتمثيله، تنفصل عن ذاتها، وتتوزع قسمين (ساردة ومسرودة لها)، في الوقت الذى يتأكد فيه تماهيهما، تلتقت دائماً إلى «الآخر» الذى يتبدى لها منتقداً أو معاتباً أو ساخراً، في حين أنه يظهر عمق انشغالها بذاتها، معنى هذا أن الوصف والسرد على نحو ما يتجليان داخل الحكاية إنما يقرران صورة العالم بالنسبة للذات، باعتبارهما شكلين تعبيرين للخطاب، ليسا - بالضرورة - متناقضين - على نحو ما كانت عليه الرواية الواقعية - خاصة مع حكاية تطرح «اختلافاً» و «مغايرة» على عدة مستويات. وتأتى الصورة (السردية) مجسدة لهذه الرؤية.**

فى نموذج (١٢) تقوم الذات الساردة بحكاية أحداث المظاهرة التى اجتاحت القاهرة (المآذن الألفية)، احتجاجاً على العدوان الإسرائيلى على فلسطين ولبنان . ترصد الذات هذه الأحداث التى انضم إليها «ميخائيل»، ولا ينتهى المقطع السردى بحشد ترابطاتها على نحو يجعل منها - فى النهاية - مجرد تمثيل «كنائى»، ولكنه يدفع إلى الظهور بـ «ذكرى» مشاركته فى مظاهرة

قديمة ضد الاستعمار في شوارع الاسكندرية (الهدير العميق نفسه تحت سماء الاسكندرية ... وهو...). ورغم تباعد الحادثتين زمنياً، وتغير المعتدى، إلا أنهما تترابطان بوصفهما موقفاً موحداً يرفض كل صور الاعتداء، وهو رفض يشارك فيه «ميخائيل» بانخراطه مع المجموع. تترابط الحادثتان المتباعدتان (زمنياً ومكانياً) بتشابههما.

تحكى الذات الحادثة بتفاصيلها التى تتقارب وتتماس وتتسلسل، وعندما ينفتح وعيها على الذاكرة/ الماضى، فإن الحادثتين تترابطان على أساس التناظر (أو التشابه). وهنا تمثل الصورة السردية المؤسسة على التشابه أو التناظر (الاستعارى) والمستفيدة من علاقات الاقتران أو التقارب (الكنائية)؛ تمثل أداة للانفتاح على وعى الذات (أى «ميخائيل») ولا وعيها، وهو ما يقود - فى هذا النموذج - إلى التأكيد على "...استمرار الذات وترابطها رغم التجزئة المتزايدة للزمن والخبرة "[٣٦]، فـ « ميخائيل » يعاود بعد سنوات عديدة (كانت فى جسمه حيوية جديدة من أيام الشباب وترقب مشدود لم يعرفه منذ سنين طويلة) المشاركة فى المظاهرات والعمل الثورى، ليؤكد إيمانه المستمر والدائم بوحدة المجموع. تتلاشى الذات الفردية وتذوب باتحادها مع الكثرة من غير انفصال أو تعارض (لم يكن يدرك تماماً أن صوته قد وجد نفسه فى الهتافات، وأنه قد انضم إلى الناس ولم يعد يحس بنفسه منفصلاً لا يسمع صوته الذى اكتسب رحابة وعرضاً وقوة مزلزلة من الصوت الجماعى الواحد)، غير أن حالة الوحدة (والفناء) هذه، والتى يرى فيها «ميخائيل» قيمة أصيلة ترافقه رغم المتغيرات (سنين طويلة)؛ هذه الحالة منزهة عن أية غايات سياسية أو اجتماعية أو دينية، فليس من أجل مثل هذه الغايات تضحى الذات بفرديتها، أى ليس لما يمكن أن يشكل سلطة ما تهبه الذات نفسها، بل من أجل قيمة تبدو مطلقة - على نحو ما يرى «ميخائيل» المطلق ويؤمن به - (الوطن = « المصرية » بلا طبقية أو تمايز) (تحرر نادر وبهجة شاملة متغلغلة كأنها بهجة الحب ولكن لها قيمة أخرى).

تتتبع الذات ما فى المظاهرة من تحركات واندفاعات والتحامات وصيحات، باستخدام صيغ خطابية، الهيمنة فيها للفعل (كان الميدان قد ازدحم بالناس، كان الشبان يتماسكون بالأيدى وجوههم تنز بعرق، البنات يتجمعن معاً، البلوزات خرجت قليلاً من أحزمة الجيبات، والفساتين تهدلت، كانت الهتافات ما تزال متفرقة ... ولها صدى أجش، أذرعة من الخشب تنخفض وتتمايل وتعتدل وسط اللغط والنداءات والهتافات، أبواق السيارات والأتوبيسات، اتحدت الهتافات

وصعدت، كان الناس متزاحمين متدفقين، انضم إلى الناس. الهدير ... يجرى فيها سحاب، قوة مزلزلة من الصوت الجماعى). ولا تقتصر الأفعال هنا على المظهر الزمنى والدرامى للأحداث، فبعض هذه الأفعال تضطلع بمهام وصفية عند تعيينها الحدث أو الشخص أو الشىء (الميدان قد ازدحم البلوزات خرجت ... والفساتين تهدلت، الأتوبيسات التى وقفت، اتحدت الهتافات، أنه قد انضم). ولا يبتعد هذا عما تحققه «الصفات» المنتشرة بوضوح داخل النموذج من اضفاء قدر من السكونية (الدرجات / الرخامية / المسوحة / الأبواب / المفتوحة / ، الأعمدة / الداخلية / الرشيقة ، المآذن / الألفية /، الحائط / العريض / العريق / ، نقوش / ملونة / باهتة / عذبة / ، حارة / رطبة / ظليلة / . تراب / مبلول / ، فوح البهارات والتوابل / الحار / ، الجلاليب / البيضاء / ، الطواقى / الصغيرة / المخرمة /، عرق / خفيف / ، دوامات / ضيقة / متلاحقة / . الأحذية / المنخفضة الكعب / ، صدى / أجش /، أذرعة / رفيعة / ، الهدير / العميق / ، سحاب / أبيض / خفيف / . قوة / مزلزلة / ، الصوت / الجماعى / الواحد) . يتوزع النموذج - إذن - بين حركية الفعل (غالباً) وسكونية الصفة، كما يتوزع بين صيغة السرد (خطاب الراوى) وصيغة العرض (خطاب الشخصية فردية أو جماعية) التى تتجلى فى النقل المباشر لهتافات المتظاهرين (مصر الحرة مع فلسطين الحرة، عائدون عائدون، يسقط العدوان الإسرائيلى، ارفعوا أيديكم عن بيروت الله أكبر الله أكبر النصر للإسلام يسقط الاستعمار تسقط الصهيونية لبنان لبنان بيروت بيروت . عرفات عرفات ، يحيا عرفات تسقط إسرائيل عرفات عرفات ، الجلاء الجلاء يسقط الاستعمار)، وتحقق هذه الهتافات بتكراريتها، وصيغة تلفظها المباشر، وبحماسها المتصل (بغياب الوقفات المتمثلة فى علامات الترقيم) رنيناً مسموعاً حياً، ينتقل بالمتلقى إلى «مشهدية» الحدث خلال وصف الذات له الذى لم يخل - بدوره - من تصوير حيوية الحدث وما يلازمه من شعور متحمس جياش، خاصة باستخدام عدد من الصور المجازية. بعضها يبرز عنف المظاهرة وقوتها (دوامات ضيقة متلاحقة - تشبيهاً لجموع المتظاهرين، ترقب مشدود، تحرر نادر، بهجة شاملة متغلغلة كأنها بهجة الحب. صوته الذى اكتسب رحابة وعرضاً وقوة، قوة مزلزلة)، وبعضها يبرز عراقة وجمال المكان الذى تدور فيه المظاهرة ، فبأصالة المكان يكون التمسك به، وتكون قوة مواجهة أى اعتداء عليه (المآذن فيها / كبرياء قديمة / و / حكمة حجرية / ، نقوش عذبة)، هذا بالإضافة إلى إيحاءات الصفات العديدة التى تتوازى مع دلالات مختلف الصور.

لقد عملت الذات بكفاءة على المزاوجة بين السردي والوصفي، بين التصويري والمشهدي، وهي في هذا تتخذ من إدراكها الحسي الدقيق والمستقصي الأداة الأساسية في متابعة الحدث، ترصد مجرياته، وتصف متعلقاته من عوامل ومكان وزمان . ويقترب هذا مما يحدث في نموذج (١٣) حيث يجعل «ميخائيل» من ثديي «رامة» **مداراً سردياً ووصفياً** في الآن ذاته، مداراً لعملية جنسية **وصفهما والتشبب مما جزء من الفعل الجنسي** .

وهذا الفعل « نمطي » كثيراً ما يتكرر، ولكن لأنه يصل كل مرة إلى نهايته، فقد جاء بصيغة الماضي (قبلتهما اعترمتهما تحسستهما عركتهما، غرفتها عاريين، استطعمت مذاق النبقتين مصصت الحليب، لحست اللوع بسمرته، احتضنتهما بين كفي وعرفت ثقلهما الهين، دارت أصابعي متجمعة ومتفرقة حولهما، مسدتهما ببطء وتمهل، عرفت زنتهما. بتعثر أو بيسر ونعومة طلعتهما من قبضة السوتيان ، وضعت العمود الصلب السخن بينهما وسكبت عليهما نكتار حبي، انصب الدفق عليهما ... وسال، غمرت وجهي المشتعل في نداوتهما ونعمت عظام خدي بملاسة ملمس الجلد).

غير أن تكرار الفعل ينفي اكتماله (أي بلوغ الغاية منه. فنهايته لا تعني اكتماله بل نقصانه الدائم) ، كما ينفي كمال معرفة « ميخائيل » به (وبالثديين)، حتى لتبدو كل مرة يتعرف فيها على الثديين مختلفة (مرة كبيرين في يدي # مرة صغيرين في وهمي . مرة أحدس تدويرهما # مرة أعرف أنهما مخروطان ، اللدونة والتماسك والطراوة مرة # قوة الأسر وطغيان الحضور مرة. بتعثر# بيسر ونعومة طلعتهما). ويعوزها اليقين والجزم (أحدس... أختبر...). وهو ما يجعل من الثديين مصدراً متجدداً (باستخدام المضارع : أتشبب، أحدس، أختبر، أعرف) لمتعة «ميخائيل» ومعرفته ولا تتوقف هذه أو تلك بموجب خبرة سابقة قديمة (باستخدام الماضي). هنا تمتد خبرة الماضي إلى حاضر «ميخائيل» ومستقبله، **لتعلن بقاء الذات بدوام فعلها (أو وعيها) الجنسي . وتأتي الأوصاف المتعددة والكثيرة متجاوزة زمن الفعل المحكي، لتشير - بآنية فعل السرد الذي يفتتح به النموذج (أتشبب ...) ، وبدلالة الصفات المطلقة على الزمن - إلى لا زمنية وعي الذات وفعلها الجنسي** (كبيرين، صغيرين، تدويرهما، مخروطان صلبان مدببان، نعومة مهاجمة، اللدونة والتماسك والطراوة، قوة الأسر وطغيان الحضور، عاريين مبذولين ونصف عاريين ورابضين أو واعين مستكنين، السوتيان المحبوك، الصوف بوبرته المغرية، كتلتهما المطاوعة، مذاق النبقتين الناتئتين سكريتين، اللوع بسمرته الداكنة المحببة، خروم دقيقة غاية الدقة، ثقلهما الهين، قبضة السوتيان

الحابكة، العمود الصلب السخن، خطوط بيضاء لبنية، توترهما الداخلى، وجهى المشتعل، الدسامة المخبوءة) . ويتحول «الثديان» - داخل هذا الوعى وهذا الفعل - إلى «علامة» مكثفة تكشف عن رؤية «ميخائيل» لـ «رامة» - صاحبة الثديين - كـ «آخر» يشاركه الفعل الجنسى، كما يشاركه الوجود فى العالم، وتتجلى حقيقة هذه الرؤية من خلال عدد من الصور المجازية، وهى صور لا تشخص فقط ما عليه الثديان من بذل وعطاء (مبذولين، وادعين مستكنين، كتلتهما المطاوعة، توترهما الداخلى) أو من تمنع وتعزز ومناوءة (قوة الأسر وطغيان الحضور، رابضين)، ولكنها تبرز أيضاً ما بهما من ثنائية باعتماد (أى الصور) بنية التناقض أساساً لتكوينها (نعومة مهاجمة، الدسامة المخبوءة). وهذه الطبيعة المتغيرة (بالاستخدام المتكرر لـ : مرة، أو)، والمزدوجة للثديين (أو ل- «رامة») يقابلها اندفاع (جنسى) قوى من « ميخائيل »؛ ممثلاً فى الكنايات (العمود الصلب السخن، الدفق، خطوط بيضاء لبنية)، **اندفاع تجاه الملتبس والمتناقض والغامض (لدى «رامة»).**

لم يكن «الثديان» - فى هذا النموذج - سوى إشارة إلى «رامة» (على سبيل المجاز المرسل) ولم تكن الصورة المزدوجة والمتغيرة للثديين (والتى تترابط تفاصيلها كنائياً، وتغلب عليها الصيغة الكنائية) سوى إشارة إلى صورة «رامة» فى وعى «ميخائيل» (من قبيل الترميز)، **ولم يكن الفعل الجنسى طلباً لإشباع اللذة بقدر ماكان سعياً لفهم إشكاليته (ازدواجية الصورة وتغيرها)، بل تمتعاً بهذه الإشكالية وهذا الالتباس الدائمين، وهنا يصبح سرد الفعل الجنسى ووصفه أفقاً منفتحاً على الحكاية بأسرها** (لا إيقافاً لها)، على العالم السردى لـ «ميخائيل» الذى يسوده الالتباس والتوتر والتساؤل، **معنى هذا أن النموذج لا يقدم «تمثيلاً» للفعل الجنسى على نحو ما تشهده التجربة الواقعية، أو على نحو ما يقدمه السرد « الواقعى»، بل على نحو ترتضيه الحكاية لنفسها بما يجعلها تجربة - «خاصة» - كما سبق - وبما يدفع بها ".... إلى التخلص من مقتضيات السرد العادى والبحث عن مسار سردى مغاير ....." (٣٧)**

وتعمل الصورة المجازية - بالتضافر مع العديد من الإمكانيات الخطابية - فى نموذج(١٤) على ارتياد تلك المسارات المغايرة التى ترومها الحكاية، إذ هى تعرض للفعل الجنسى. والقليل من عناصر هذا الفعل أو الموقف يأتى مصاغاً بلغة لا تتجاوز كثيراً حدود التعبير المباشر، أو المجاز القريبة علاقاته (أسقط وجهه برفق على(فرش لحمها) الطيب (الخصيب) الذى يتلقاه الآن هيناً مطواعاً تحت (صلابته)، يغرق فى (عجين الجسد) الساكن، فمه يكاد يكون مسدوداً (بحشوها) الدمث، رفع

وجهه من (الحمأة العذبة المحتشدة)، فخذاك ملتفتان بساقى، طلب اللذة) . ويشكل «الحوار» أحد عناصر الفعل الجنسى (قالت: صباح الخير يا حبيبى. تعال عندى . قال : أنا عندك يا حبيبتى، أين أنا ؟ ثم استدرك: صباح الخير)، وهذا الحوار ببساطته واقتضابه يخترق سرد الفعل الجنسى - كما حدث فى نموذج (١٣) بالعبارة المنقولة «والثانية أيضاً حتى لا تزعل» - ليجعل منه (أى هذا الفعل) مشهداً ماثلاً بذاته، وفى زمن الحضور، وهو حضور تسعى إليه الذات عندما تلتفت - منذ بداية النموذج - إلى الحاضر (الآن) إذ هى تحكى فعلاً منتهياً (عندما أسقط وجهه على فرش لحمها الذى [يتلقاه الآن] ... سقط). ويرتبط الانتقال إلى الزمن الحاضر بإفاقة «ميخائيل» - و «رامة» - (صباح الخير)، والإعلان عن نفسه بصوته - لا بصوت السارد - (يفصل بيننا، جسدينا، حضنى، ساقى أجسادنا، يقطع ما بيننا، لسانى، أموت، جسمى) ؛ باحثاً من خلال عدد من التساؤلات المتتابعة عن ذلك الشىء الذى يسبب الانفصال بينه وبين «رامة» وهما فى عمق التحامهما الجسدى (ما الذى يفصل بيننا مع ذلك؟ ما الهوة الفاغرة بين جسدينا الملتصقين .... ؟ ما الغربة الضاربة فى عظم العناق؟ بينما صدرك مدفون مضغوط فى حضنى، فخذاك ملتفتان بساقى.... أجسادنا ... لا تندمج، منفصلة حتى فى تماسها الوثيق). وهذه التساؤلات التى يطرحها «ميخائيل» على نفسه - وعلى «رامة» - لا تعكس بتعددها وتتابعها حيرة وتردداً إزاء سبب الانفصال بقدر ما تحمل تأكيداً على أن الانفصال أو الانقطاع أمر قائم لا محالة، ولا سبيل إلى تجنبه ومحوه، ولم يكن نفي أن يكون السبب هو الموت أو الحب جواباً على تساؤلات «ميخائيل» (ليس الموت الذى يفصل بيننا، أنت لا تموتين أبداً .وليس الحب، أنت دائماً تحبين، وأنت ما أحب)، وإنما جاء الجواب فى صيغة استفهام (تساؤل) استنكارى (أهى اللذة ؟)، يتبعه عدد من الصور التى تكشف عما تحدثه اللذة من أثر موجع ومأساوى فى العملية الجنسية، **فاللذة الجنسية إذ هى تطلب الإشباع والمتعة القصوى تحقيقاً لكمال الاتصال، فهى تشهد - رغم تكرارها ومعاودتها - نقصاناً دائماً يذهب بوهم الاندماج والالتحام، أى إنها لا تعرف اكتفاء أو تحققاً كاملاً ونهائياً.**

إن اللذة - بذلك - مصدر دائم للمعاناة والألم، تقطع بقوة وقسوة كل روابط الاتصال، وتقذف بالذات إلى غربة الانفصال (سيف خبيث يقطر بالدم والمنى واللبن المتخثر الرائحة يقطع ما بيننا حده الباتر المحرق، لسانى جلدة جافة تحترق وتتقبض كالرق القديم وتسقط، طعنة المتعة، جسمى كله تلفحه رياح مصوحة)، وقد أحالتها هذه الصور إلى (سيف) و (رياح)، فاللذة صارت سيفاً بحد

قاطع، يجهز على أية علاقة اتصال، يفسدها ويشوهها ويلوثها بالخبيث والدنس (الدم والمني واللبن المتخثر الرائحة)، ينزع منها حيويتها وخصوبتها (حده المحرق)، بل يقضى عليها تماماً (طعنة المتعة)، ومن هنا كانت علاقة الاتصال غير المتحققة بمثابة (الكلمة المحيية) التى تعيد بعث الذات بعد أن أماتتها اللذة بفصلها (أى الذات) عن الآخر، حيث إن اللذة أو الشهوة "...لها فى كل الأحوال خاصية شريرة وفاسدة . إنها تواصل التقدم نحو «انفصالية» / الفرد ..." (٣٨)، ومن ثم فهى تجمع فى وقت واحد بين المتعة والألم (صرختك المكتومة أنين من المتعة والتحقق والألم) **تواصل مؤقت أو خادع يسير باتجاه انفصال محتوم**؛ كما أن اللذة صارت (رياحاً مصوحة) تشقق جسم «ميخائيل» وتحرقه، وتحيل لسانه إلى (جلدة جافة) يابسة محترقة، فغدت لدونتها وطراوتها وطواها ما لحق بها من جفاف، فغدت كالصحيفة الرقيقة القديمة (كالرق القديم)، يقذف بها وتتداعى للسقوط بلا مقاومة.

إن اللذة موضوع لا يحصل له الإشباع أو الاكتفاء إلا جزئياً، ومن ثم فهو ضائع ومفتقد فى كل مرة يتصور أنه حصل عليه، يتكرر ويستمر دون أن يبلغ هدفه، إنه - بذلك - يشكل فراغاً ونقصاناً. إن اللذة - في حقيقتها - «طلب موجه إلى الآخر» ، **ليس تلبية لحاجة جسدية بقدر ما هو طلب حب واعتراف الآخر، أن تكون «الأنا» موضوعاً لرغبة الآخر من غير مشاركة أو منازعة من أحد ما أو شئ ما، من غير انفصال أو انقطاع. من غير انقضاء.**

وتتجلى الحالة المثالية أو الكاملة فى التجربة الأولى. أى تجربة الطفل مع أمه حيث كان هو الموضوع الوحيد لرغبة الآخر (أى الأم) الذى يلبى حاجاته دون أن يطلب أو ينتظر شيئاً، ولكنه سرعان ما يصطدم بالواقع فى الخبرة التالية عندما يدرك نقصان الآخر، فيشعر بفقد هذه الحالة المثالية، وبفشله فى تأمين استمراريتها ، هنا "... يتبين له بأن شيئاً ما قد سقط، وفقد، مابين المتعة الأولى والمتعة الثانية. فهذا الفرق هو بمثابة الموضوع الضائع، أو النقصان لوجود، ولابد من تكرار هذه المحاولة لاستعادته. فبزوغ الرغبة ينطلق من هذا الفارق الذى سقط وأصبح بحكم المفقود." (٣٩).

وهكذا تظل اللذة تتوزعها المتناقضات: المتعة والألم، التحقق والفقدان، الاتصال والانفصال، وفي هذه الثنائيات يتفوق الطرف السلبى، ويحتفظ لنفسه بالوجود والدوام، ويجعل - بالتالى - من الطرف الإيجابى عنصراً مفتقداً أو مؤقتاً، وهو ما أظهرته الصور السابقة المتمحورة حول اللذة، وهو ما سعت إليه من قبل التساؤلات المتتابعة عن سبب الانفصال الحادث فى عمق الاتصال، وما تضمنته

- بالتالى - من دلالات متعارضة (الهوة الفاغرة # جسدينا الملتصقين، شهوة الفجر الأولى. منفصلة # تماسها الوثيق)، وهى ما توحى به التعبيرات (لم تلحق به فى نومها، لم تمد إليه يداً، لم ينقذه شئ لم يجد ما يتعلق به فى سقوطه # حتى عندما استدارت إليه ... والتفت بذراعها حول رأسه تضغطه إليها ضغطة حنان، ذراعها تشده إلى حضنها ...).

وهو أيضاً ما شكل «مرمون» **عدد كثيف من الصور المركبة، والمعقدة نسبياً، لما يبدو على بعضها من تجريد.** فالتحام «ميخائيل» بجسد «رامة» اللين المطواع الذى يشبه العجين (يغرق فى عجين الجسد)، وما شمله من عناق قوى متصل أشبه بتكوين عظمى واحد متلاحم (عظم العنان). إن هذا الالتحام أو الانغماس هو - فى حقيقته - نوع من السقوط أو التردي فى فضاء غير محدد (سقط فى حفرة بين زمانين كلاهما غير موجود)، غير متعين (تردى فى فراغ ليس فيه تحقق الهوة الفاغرة بين جسدينا)، وهو ما يولد شعوراً بالغربة (الغربة الضاربة فى عظم العناق)، شعوراً بفقدان الذات وضياعها، حيث ينمحى تاريخها (بين زمانين كلاهما غير موجود)، وينعدم - بالتالى - وجودها وتحقق كينونتها.

إنه - إذن - افتقاد أو نقصان لوجود، وجود مع الآخر وبالآخر رغم الالتصاق الجسدى به- ولكن يبدو أنه اتصال يحتفظ فيه كل جسد باستقلاليته (أى بانفصاله)، لم تفلح الشهوة التى تجمعهما فى إدماجهما وانصهارهما معاً، فى إذابة فرديتهما، كل يبقى متميزاً ومفارقاً للآخر، لم تعد الأجساد - فى هذه الحالة - سوى (أحجار) تبقى على حالتها الجامدة، لا تفلح معها أية عوامل (كالسخونة، والنداوة أى الماء) فى تحويلها عن حالتها الصلبة إلى حالة سائلة تسمح بانصهارها واتحادها (أجسادنا أحجار ندية سخنة لا تندمج).

هنا لا تتمكن الحرارة والماء (فى حال الشهوة) من دمج وإذابة الأحجار/ الأجساد، من إذابة عينى «رامة» (الحجريتين) أيضاً، وفى هاتين الصورتين اتكاء على دلالة الديمومة والثبات فى الحجر، وهى دلالة ذات طبيعة قدسية تضع الحجر (وموصوفه بالتالى) بمعزل عن أى تغير[٤٠]. وهنا كان طبيعياً أن تتسرب الرغبة أو اللذة إلى العينين / الحجرين، لا ينالهما التغير بينما يتلاشى طلب اللذة، وتنتفى الرغبة التى كانت (مياهاً) متدفقة (عيناك تحت جفنيهما المدورين حجران لامعان لا يذوبان أبداً، تسيل على صفحتها مياه الرغبة وطلب اللذة).

إن هذه الثنائية (الاتصال – الانفصال) التى تعلنها الصور السابقة، وترمز ما إلى اللذة أو الرغبة – ليست بثنائية عارضة تؤول - في لحظة ما - إلى التحلل والذوبان، ولكنها ثنائية أصيلة تستمد وجودها من وجود العالم ذاته. إنها تسكن مركز الكون أو قلبه أو محوره، محور الكون الذى يقوم فيه العالم الحقيقى حيث يصل بين المستويات الكونية محدثاً «انقطاعاً» فى تجانسيتها[(٤١)] .

ففي محور الكون حيث الحركة والحياة والانفتاح على «المقدس» (فى مركز هذا الكون، فى القلب المنتفض الذى يميد، فى نقطة ما على المحور النابض الدفين)، يظل هناك دائماً من يترصد بدأب علاقة الاتصال أو التسامى هذه (هناك عين متيقظة أبداً). إنها (أى علاقة الاتصال) محاطة ومرصودة تماماً من قبل شئ ما (= عين - على سبيل المجاز المرسل)، يريدها متقطعة مقضياً عليها فهذه (العين) تنطق برفض وبحقد متزايدين (موحشة، متقدة بنار صلبة ، نداؤها لا تأتيه إجابة) تستعر بنار لا تخمد أبداً ، ولا تجدى أية محاولات فى إطفائها أو تهدئتها (صلبة، نداؤها لا تأتيه إجابة). وهذا الشيء / العين هو موضوع ما يحيط بالذات من تساؤلات متكررة.

لقد دفع المشهد الجنسى بالحكاية إلى مسارات جديدة مغايرة حيث تداخل فيه - باستخدام صيغ خطابية مختلفة - السردى والمشهدى والوصفى، الماضى والحاضر، واتجه - بالصور المركبة ذات البنية التناقضية - إلى السمو بالمعطيات أو المدركات الحسية، والاقتراب من أجواء مشبعة بالرمزية والتجريد، وهو ما يتحقق بصورة أوضح فى نموذج (١٥). فهذا النموذج الذى يقدم مشهداً جنسياً - لا يضم سوى القليل جداً من الألفاظ والعبارات ذات الإشارات الجنسية الواضحة والمباشرة (جسميهما المتعانقين، فخذها العريضة على ساقه، توتر متعته، صرختك الوجيزة حادة مكتومة من ألم اللذة). ومن هذه الإشارات الجسدية / الجنسية الصريحة يتكون عدد وفير من الصور (المجازية) تنزع عن الفعل الجنسى كثيراً من طقوسه الحسية المعتادة، وتحيله إلى فعل «رمزى». إنها صور تتخذ من (الأمواج، شراع، رياح / الريح، جناحين، السماء، نار الأجراس، البعث، السدود وصخورها، الموج القارب، البركة) - أساساً لتكونها؛ والكثير من هذه العناصر ذات صلة بـ«الماء»، وما يرتبط به من دلالات الحياة والخصوبة والتدفق والحركة، فـ (الأمواج/ الموج، السدود، القارب، البركة) يقدم تجسيداً «رمزياً» للفعل الجنسى وما يصاحبه من حركة واهتزاز واضطراب واندفاع وتوتر، وما يفضى اليه من استرخاء وتفضيه (الأمواج تصطفق، تحطمت السدود، انبجس هدير الموج، اهتز القارب، غرق فى البركة الدفيئة)، وفي ضوء السياق العام - بما يتضمنه من تعبيرات تقريرية-



تستجيب هذه الصور الرمزية لتأول مرموزاتها، كأن تشير (السدود) التى كانت ترتعش تحت (توتر) «ميخائيل» - إلى عضو «رامة» (تحطمت السدود بعد أن ظلت صخورها الناعمة ترتعش تحت توتر متعته التى لا تطاق)، أو يشير انفجار (الموج)، ومياه (البركة الدفيئة) إلى فعل القذف (انبجس هدير الموج الأخير وكانت صرختها الوجيزة حادة مكتومة من ألم اللذة، وغرق فى البركة الدفيئة التى ترقرقت مياهها).

تستجيب الصور السابقة لهذا التأويل، دون أن تنحصر فيه، ودون أن يكون بالإمكان الجزم به، إذا - مثل غيرها من الصور المجازية - بمثابة «تراكيب سلبية» (٤٢) تمنع التوكيد والحسم، وإن كان الأمر - هنا - على قدر مضاعف من التعقيد، لنقص الإشارات الصريحة التى تقوم كقرائن تؤمن عملية التأويل.

ومن خلال عدد آخر من الصور (فخذها العريضة على ساقه شراع مبسوط ثقيل النسيج يملأه هبوب رياح ...، رياح البهجة، رفرفة جناحين شاسعين يملآن السماء ...، فرح الأجراس التى تجلجل، تفجر البعث الجديد، توتر متعته)، حيث تصير (فخذ) «رامة» (شراعاً) مبسوطاً، بفعل ما يملأه من بهجة غامرة رغم ثقله وعظمه، تلك (البهجة) التى صارت فى حركتها وانتشارها أشبه بـ (الرياح)، فوضع فخذ «رامة» على ساق «ميخائيل» غدا - عبر التشبيه - إبحاراً أو اندفاعاً مغامراً تحركه مشاعر الرغبة والبهجة. وهى مشاعر متدفقة فياضة ، تأخذ بهما (أى بـ «رامة» و «ميخائيل») بعيداً، خارج أية حدود، كـ (جناحين شاسعين) يرفرفان عالياً ابتهاجاً وسعادة. **ويلتبس قليلاً مرموز (الجناحين)** دون أن يفقد ارتباطه بمعانى الانطلاق والابتهاج (رفرفة شاسعين)، وهو ما يتسق مع دلالة الصورة المألوفة والواضحة (فرح الأجراس التى تجلجل)، وهذه البهجة قرينة المتعة التى ينعم بها «ميخائيل»، وتهتاج بها أعضاؤه (توتر متعته). وهنا قد تكون المتعة توتراً وتهيجاً باعتبار ما تحدثه من أثر، وقد يكون توترها منسحباً على (العضو) ذاته بدلالة السياق (ترتعش تحت توتر متعته)؛ **من خلال كل هذه الصور يصبح الفعل الجنسى طلباً للحياة بكل معانيها وصورها**، اندفاعاً نحو تحقيق حياة أفضل، وعداً ببعث جديد (بشارة تفجر البعث الجديد)، **فمع بداية كل فعل جنسى تنبثق حياة جديدة**، وتفيض كنبع الماء (تفجر)، وتسعى إلى تجاوز كل القيود والأغلال، فـ (السماء) التى تبدو كائناً (محبوساً) فى (إطار من نار) يرفرف (الجناحان الشاسعان) من أجل تحريره وإطلاقه (يملآن السماء المحبوسة فى إطار من نار خافتة

وضاءة)، وهكذا تتوازى (رفرفة جناحين شاسعين) مع الفعل الجنسى وما يرتبط به من مشاعر التحرر، وتتوازى (السماء المحبوسة) مع الرغبة الكامنة المكبوتة المقيدة بقيد منخفض وغير واضح أو محدد تماماً، ولكنه مؤثر وفعال، ومن ثم كان هذا القيد أو الإطار (من نار خافتة وضاءة)، مؤثر (ناره وضاءة)، وإن كان متخفياً (خافتة).

وبوصول الفعل الجنسى إلى نهايته يسود الصمت والجفاف والموت (اهتز القارب الذى يحملهما معاً هزته النهائية بين الأحراش وترنح، غرق فى البركة الدفيئة التى ترقرقت مياهها وسكنت فوقها الريح بين سيقان البوص الرقيقة الجوانب محترقة جففتها الشمس)؛ فالأشياء التى تؤلف هذه الصور، والتى تخفى مرموزاتها قليلاً - تتجه صوب النهاية، الموت، الذبول، التوقف وانتفاء القدرة على الحركة والحياة، تتجاوب - هنا - حالات هذه الأشياء وأوصافها (هزته النهائية، ترنح غرق، سكنت، الرقيقة، محترقة، جففتها).

إن الفعل الجنسى - إذن - بما هو اتصال بالآخر - طلب للحياة، إقبال عليها، إذعان لها. وهو - في المقابل - رفض للموت بما هو انقطاع عن الآخر، نفى له (أى للموت)، ومن هنا كان تساؤل الذات باستنكار عند تحقق الفعل الجنسى (أيها الموت أين ظلمتك ؟).

بل إن الفعل الجنسى هو تحد للموت، لا مبالاة به، ففيه محو للشخصية الفردية المنفصلة، ذوبان لها بإدماجها مع الآخر."... انتهاك حرمتها الداخلية ... كى تذوب بتلذذ فى المجموعة..."(43). **ففى الفعل الجنسى موت للذات (الفردية)، ومن ثم فهى تندفع نحوه تحدياً لموتها، غير مكترثة به، ففى موتها إعلان عن «تواصلية» ما مع الآخرين الذين يبقيهم الواقع/ النظام الاجتماعى منفصلين متباعدين. وهنا يغدو الفعل الجنسى وعياً ذاتياً، وعياً اجتماعياً وسياسياً.** إنه - فى الحقيقة - وعى بعلاقة الذات بالآخر (ذات أو جماعة أو نظام) - يتجلى عبر «صور سردية» **لا تقصد إلى «التمثيل» - رغم اتكائها كثيراً على المعطيات الحسية - بقدر ما تسعى إلى «ترميز» وضعية الذات وحقيقة وجودها وهويتها وعلاقاتها من خلال تشكيل «لغوى - رمزى»** يرفض التقيد بدلالة وحيدة بعينها، وبسياق أو موقف محدد بعينه، ويناشد المتعدد والغامض والملتبس والمتناقض ....، **وهذا ما يؤلف أنساق القيم التى تبحث عنها الحكاية.**

تواصل الصورة السردية - فيما سبق - سعيها نحو إقامة علاقة «تناظر» أو «ترمين» بين الذات والعالم، حتى فى حالة بنائها للمشهد السردى، مستفيدة من التداخل الحادث - داخل المشهد

- بين السردى والوصفى والمشهدى، ومطورة علاقات الاقتران أو التماس «الكنائية» باتجاه مقاصد استعارية ورمزية، أى الاندفاع بالسياق المتجانس المترابط بعيداً عن حدود التمثيل (المحتمل) - جوهر السرد/ الحكاية، والارتقاء به باتجاه تشكيل رمزى، ينفتح على آفاق رحبة متعددة. وهو ما تخطو به النماذج التالية خطوات أبعد:

ن١٦ :« فى هدأة غرفتي المقفلة أومأت لى. وفى يدك زهرة شائكة، تطلعنين لحم لهفتى نعم أنت. أنت التى هومت بى أطيافك، طيفاً بعد طيف، منذ فجر الصبا السحيق، فجر العمر المرهق الثقيل، ومنذ ذلك الحين - من الأول - كنت أعرف أنك لست لى. لماذا إذن ظللت تملأين ليلى الطويل ؟ أنت لن تعرفى قط جوعى المهجور، ولا أحد يعرف، أو سيعرف أبداً. وحتى إذا عرفت فماذا إذن ؟ من يعرف - حقاً - أى شئ عن أى أحد؟ ألم أظل أعيد وأزيد هذا القول المكرور؟ دون ملل، دون إجابة ؟ هل تعرفين - مثلاً - جذاذات هذه الأحلام المهملة فى تراب العمر القاحل؟ كنت قد سألت أحد أطيافك المراودة، من زمان: أأنشد فى عمق عينيك صدى ضاع منى؟ لم أكن أعرف عندئذ أنهما خضراوان - صفراوان لاقرار لهما، ولم أتيقن قط لونهما، مع أننى كم ضعت - و أضيع - فى عمقهما. هل دفنت عينى - أنا - مفتوحتين تغمضان، فى دفء نهديك؟ نعم. نعم. نعم. مازالت عيناى مفتوحتين، ظامئتين. وحشة ساحتى هل تستطيعين أنت - بل حتى هل تريدين - أن تعمريها؟

هأنذا ألملم أنقاضاً من حيطان روحى، تجرح خشونتها كفى، كما فعلت دائماً. وأدفنها- أو أحاول - فى هذا الغسق الأخير... ». {يقين العطش ص. ٢٥٠}

ن١٧ : « أما جسدك فبردية ناعمة قوية النسيج، حقل تونع فيه الزهور الهيروغليفية، عظامى استراحت فى طين جسمك الرخي يا إيزيس الأم العذرية وعانقت ساقاى ذلك الخصيبة وسقطت على فى نومى المسلة المضلعة المتفجرة بالدماء المحبوسة، احترقت تحت شمس عينيك وسمعت تغريد كثبان رمالك الناعمة وهى تطمر أطلال هيكلى، وتناثر ريش الصقور فى الهواء يا أم الأولياء، مسحت بشفتى أحجار الهرم العتيق فى جدران جوامعك، ودخلت منف ظافراً وسقطت تحت أسوارها محسور الحول، هدنى الشوق إلى واديك الداكن العميق تموجت فيه أعواد الغاب الرشيق المترنمة بالتراتيل والقوانين السماوية وحكمة الفلاسفة وعذابات الشهداء وأدعية أولياء الله الصالحين، عفرت جبينى بتراب القبور تحت عمود

دقلديانوس أنصت إلى أنين المرجومين والمذبوحين والمحروقين الذى لا رحمة فيه، احتضنتك فأحطت ذراعي بأعمدة البرابي الغائرة النقوش يصعد من حولها بخور القمامصة والقسس والرهبان والشمامسة تحت صوت البطريرك الأجش العميق الذى بح من الصوم والصمت الطويل. يا سيدة الرمل يا أخت أوزيريس، رميت نفسى فى نهر الشعر القوى الذى تدفقت جدائله بأمواجك الخضراء، وجاءت المياه الحمراء من عالمك السفلى تجرى آبار الدهر فى شرايينك وأنت ترتعدين بتحقق الرغبة ونفور المياه فى كباح عمالقة التوربينات تصفى الخضرة وتطفح بورد النيل الغليظ الورق، قبلتك على جبينك وحلمت بقبلاتك ودعوت الموت وأنا أتقلب فى حشرجة قلبي الذبيح على رمالك الناعمة البيضاء وسمعت صوت الموت فى متعتى النهائية وتركت على عتبات العمود قطرات من دمى جافة سقطت مدورة كاملة التدوير على الرخام البارد العريض.» {رامة والتنين ص. ٢٥٩}

ن١٨ : « ... وظل يسائل نفسه طيلة ربع قرن بعد ذلك هل كانت الأرقام والعناوين خاطئة من عندها أم من عنده، هل عثر عليها بمحض الصدفة، بتدبير خفى، أم ببساطة لأنها كانت فى العنوان الصحيح، وهو ما قالت عندئذ، وما قالت بعد ذلك، وما لم يستطع أن يقتنع به قط، تمام الاقتناع، لا فى أثناء أيامهما الستة العتيدة، ولا طيلة السنوات، ولا بعد أن غمرته مياه حبها الساطعة الحارة المشتعلة بسخونة متقدة تارة، والباردة المثلجة المعتمة تارة تضربه أمواجها أو تهدهده أو تجمد حسه، مرة بعد مرة، لكنها لا تنجاب عنه، هذا البحر يملأ أفقه حتى حافة السماء، كأنما هذا الماء محتوم، لا يقبل الإنكار، بل لا يقبل التفكير، ها قد مشى على سطح الماء خطواته لا تكسر السفح الأملس المسد، ساقاه تنسابان فى موسيقى الجسد. قال بطرس ليسوع: يا سيد إن كنت أنت فمرنى أن آتى إليك على المياه، فقال له يسوع : تعال. ولكنه لما رأى شدة الريح خاف وبدأ يغرق. هل يلوح صباح كنت أنت ومازلت ظلمته الساطعة، وعيناى مفتوحتان فيه؟ هل تمسكين بيدى، رامة، أم تتركينى أغرق؟ نعم أنا قليل الإيمان، لكن يقينى بهذا الحب فوق الإيمان.

غارق هو الآن، عيناه مفتوحتان فى هذا الموج المترقرق.

تمسيد التطهير والخلاص الذى لن يأتى أبداً رفرفة الروح القدس لا تجئ ولا تهب نسائم البراح الفسيح ولا رياح الحرية الكاسحة. ألم تهب به الأعاصير تجرف سدود النفس وحواجز الصمت بل قد أطاحت به وحملته إلى غير مسار.

عيناه مفتوحتان وهو غارق، هو والقمر معاً، إذ يغوص قرص الوجه المضرج بحمرة الغروب يهبط ببطء، يشق سطح هذا البحر الذى تضطرب/ به أحشاؤه وليس له ساحل مرئى ولو من بعيد ولو من وراء كل أفق وبعد كل نهاية. »

{يقين العطش ص. ١٩٩، ٢٠٠}

ن ١٩ : « وكانت الأعشاب الصحراوية النادرة قد نبتت بين غدائر شعرها الطويل المهتدل، عبر السنوات الطوال فى البرية، وكانت الأعشاب يانعة وغضة العود، وفيها زهور دقيقة النسيج مخملية، صفراء وئيرة اللون، وحمراء شاهقة الحمرة فى تدويرها المنمنم الصغير، تختلط بجدائل الشعر العميقة السوداء. فى خشونته لدونة أثيثة، ومهما لوحته شمس الوحدة الطويلة فقد كان يحس هذا الشوك المنسدل الغزير الوحى، لين الملمس، ولا يمكن أن يمسه.

المصلوبة الحية تسير بجانبه، تنزل من على الصخور، حافية، ويحملها، هو، بكل ما يثقلها، فى داخله، وخطوه معها لا وقع له ولا ثقل. وبين ذراعيها ثلاثة أرغفة من الخبز هى كل زادها. ويوماً بعد / يوم، بعد إغفاءة أول الفجر، حين تجهدها الصلاة وينهكها التسبيح، كانت تفتح عينيها الساطعتين بخضرة الملكوت، فتجد على باب قلايتها المنقورة فى الصخر، ثلاثة أرغفة. كل يوم. من أين تأتيها الأرغفة فى يبس الصحراء الشاسعة الخاوية؟ وهل كانت ترى، كل يوم، ملائكة الله الثلاثة؟

ولما جاء آخر نور النهار، أحس بها تتركه، وتنزل، إلى ظل سور الصخر الحجرى المصفر الذى أخذت صبغته الحمراء البنفسجية ساقطة عليه من الغروب تدكن إلى قتامة تدريجية الإظلام. وعلى باب مغارتها، كانت اللبؤة ترقد على جنبها، جسيمة، وهادئة، بطنها يصعد ويهبط بأنفاسها المليئة. ونامت القديسة فى حضن اللبؤة، ورضعت من ثدييها.

قال : دخلت مارية العذراء إلى الهيكل المقدس وهى بنت ثلاث سنوات. متى دخلت، أنت مارية الأخيرة، هيكل الجسد؟ مع رغيفك الثالث؟ الذى أحرقته الشمس الحانية القاسية؟



ماريا، ماريا، يا رؤوم، يامن سقيت لبن الأمجاد جميعاً، مرارة انهمار حبك المدرار مريئة وسائغة السلسال، هى المن والسلوى. أنت امرأة المرآتين، الساطعة والسوداء، كلتيهما. »

{الزمن الآخر ص. ٤٦١، ٤٦٢}

ن٢٠ : « نفيتنى إلى الصحراء الغريبة

بخور الصندل والمر والمسك، المضطرب، الذى يصعد، ويظل لا يصل إلى حضنك. العيد لا يأتى بعد، على أننى أقيم صلاة البرمون التى تمجد الأفراح البائدة القائمة الترانيم. الآن تقوم دوريات الحرس أمام البوابات العتيقة، والسيارات السوداء الضخمة مضلعة ومطاط عجلاتها الهائلة مسدود مغمض العينين، وحوش رديئة، والأبواب التى كانت تصد غارات البدو موصدة أمام الأحباء. كأس من خشب، مستوحش النبيذ، أنت. طلبت نفسى فسفحتها لك. على العتبة الرخامية الممسوحة بأقدام جحافل القادمين آثار قطرات دم باهت ضنين. كشفت قلبى لك لكنك لم تنظرى الشقين المتفطرين، مفتوحين، نبضهما لا يتوقف، مستميت. قبور الشهوة مفتوحة كما فى اليوم الأخير، فى نداء الأبواق الجليل وجلست على عرش ساقيك الذهبيتين الذى تحيط به النيران والشاروبيم، والتفت بى ذراعاك المورقتان المثقلتان بالتمر، وسقطت فلم يقمنى أحد الشاروبيم،/ انخذلوا جميعاً بأجنحتهم الهشة أمام سطوة الملاك الشرير. صليل الناقوس البهيج وهتاف الهوسانا .. هوسانا يتكتمه الحلق الجريح، وأخطأتنى النار المحيية من الأموات، وأنا لن أريح حياتى إلا بالموت لا، حتى الموت لم تنكسر شوكته فى رمل الصحراء العامرة بأجداث الشهداء القدامى، ليست لهم قيامة. ليس هناك ربح ولا خسران. صفير رياح كيهك يخترق ستار التسابيح، وآثارك تقطر دسماً على الرمال. ليس الحب لذاته، بل الحب لك أنت التى لا تعرفيننى. أما أنا فأعرف طعم كتفك المدورة الناعمة تحت شفتى، يداى الخاويتان لهما ذاكرتهما التى لا أحكمها، ذاكرة حية ومرتعدة ، ببضاضة لحم الإلهة الذبيحة الصاعدة أبداً من بين أنياب التنانين، متفجرة بالمن والسلوى.

أما هى فقد قالت له : أنا لا أتكلم. لا يهمنى أن أتكلم.

وقالت له : أنت الذى أحببتك أعز ما أحببت فى حياتى.

قـال : فـى جلجثـة الطريـق الليلـى، تحـت وطء الخشـب، والمسـامير الحـادة المسننة الأنيـاب تغـوص فـى عظـم يديـه المشبوحتين، وقدميـه المشلولتين عـن الـرقص. كيـف ترضـى طائعـاً أن تمزق أوراق وردتك؟

أحتجن إلى صدرى المفتـوح وردة الـرأس المحنى تحـت غـار الشوك ، مخضلة بطل الـدم الـذى يتفصد ببطء ولا يسقط أبداً على تراب الجلجثة .

وقـال أيضـاً : أمازونـة القـاهرة الغريبـة، شـقيقة المحـارب فـى خضـم طـواحين الهـواء، بدرعـه القديمـة التـى لا تصد شيئاً. فروسية الإعطـاء الجسدى بريئـة وأوليـة، تعـود. وتعـود طـاهرة مـن كل لوثة. ليست من هذه الأيام. تتجاوز كل الأيام. /

قال لها: أحبك لأنك أنت. أحبك الحبين معاً.

مـن علـى سـريرها كـان يـرى الجبـل، أغبر صـخرياً فـى غبشـة الفجـر، وخشـونة رمالـه، مـن وراء لوحة الزجاج الواحدة العريضة المبلولة من الخـارج بالندى، وكـان يـراه، على الجبل، عن كثب جداً أساريره ناعمة تحت عينيه الغائرتين، يثب نـازلاً من صـخرة إلى صـخرة، وفأسه فى يده ودخان قربانه المرفوض مازال يصعد من شـقوق المغـارات والخلـوات، والدم على يديـه. سرب الشـاروبيم والصـاروفيم يرفـرف حواليـه كأنـه يطـرده بخفيـف جـارح مصمم، وعيـونهم لامعـة كـالخرز، وكانـت حواليـه بناتـه، لاعداد لهـن، أجسامهن الملسـاء المدورة الحنيـات قويـة، يتلـوين مـن الشـهوة تحـت وطـأة عشـق الأجنحـة. أبيحـت تحـت هجمـة الأجنحـة كـل حرمـات أجسـادهن. صرخات الديسكو المبحوحة تلتصق كـالحيات بالأثداء المبذولة وسفوح البطون. والأجنحـة العريضـة القويـة تلتـف ببنـات النـاس فـوق أذرع مفتولـة، ومضـات النيـون حمـراء تنظر إلى عربدة الأطراف جاحظة العيون. عويل اختلاط الأجساد المتراكبة يصعد إلى السماء تحت النور ويسقط مرفوضاً على الجبل ...» {الزمن الآخر ص. ٨٥، ٨٦، ٨٧}

ن٢١ : « زئير أجش تتقـوض تحتـه قضبـان الضلوع، زلـزال تتخـبط فيـه، وتسـقط، أحجـار مكسـورة وصلبة، مقطوعة بـالظفر والمخلب، مـن حبـة القلب. اليدان بأصابعهما المتقبضة تحفر البرك المتقطرة بالدم فى جدران صلدة قاسية، وتكشط فلذة الحجر الذى ينبض بعناد وانتظام. /

يصرخ فى الصمت المطبق آآآآى ... آآآآى .. يجأر، ويمسك بفمه المشقوق، فاغراً، بملء صوته، عن صرختة التى لا تنطفئ، وغير مسموعة تملأ كل فجوة كل حفرة، كل جرح، كل ثغرة فى الأرض والسماء.

قال لنفسه: لم أقتل التنين، أعيش معه، أسنانه مغروزة فى قلبى، متعانقين بلا فراق أبداً، حتى الموت. » {رامة والتنين ص. ٨٠، ٨١}

ن٢٢ : « كنت أزحف ببطء، منحنياً فى الحارة الضيقة المتربة. كانت الفوانيس كلها قد انطفأت والحيطان مائلة علىّ، وعالية، ومسدودة. لا أحد فى / النوافذ المغلقة. لا أحد من وراء الحيطان. الوجوه قد استدارت واختفت، والعيون صمتت، لا تريد تورطاً، الصمت ملئ وكثيف. أزحف ببطء وعلى كتفى طائر ما أحسه ملتصقاً بمؤخرة عنقى، خفيف الوزن ولكن ريشه خشن. محكم القرب من عنقى. وثيقاً، لا يتزحزح، شيئاً لا وجه له. أجد من وراء عنقى مس المخلب كأن فيه رائحة الحديد وصلابته وألمح لمعانها المكتوم، تمسك بعظمة كتفى من الجانبين، مسكة لا فكاك منها. البجعة الرخ الصقر العنقاء طائر «براك» الأبيض فى سواد الكابوس المطبق جناحاه وحشيان ومنقاره رمح مشرع جارح، يتضخم على كتفى، ويزداد وزنه، باطراد، ولا تنفك وطأته. أنهض قليلاً، بصعوبة. فى العتمة الموحشة، والحارة مازالت خاوية طويلة، طويلة. ليس هناك أحد فى هذا الليل. لا نجدة. وأستند إلى الأرض بيدى بكل قوتى أحاول النهوض بالثقل الذى يحتضن كتفى بمخالبه، قبضته لن تنتزع إلى الأبد رائحته حريفة، خانقة للأنفاس، وجناحاه يتسعان، ويعمق غوص المخالب فى عظامى بلا ألم، هناك ثقلها فقط، كلابات غائرة تنزل فى العظم، لم يعد أمل فى أن أنفضه عنى، أن أخلص من هذا العبء الذى لا يطاق الذى يرزخ بى، فلا أعود أستطيع النهوض، أزحف بإصرار اليائس وثقل سرعة زحفى على التراب، يداى تحتكان به، بخشونة، نقياً، غير ملوث وتحته حصى وأحجار دقيقة، من غير جرح ولا دماء، وتضعف المقاومة وأتجه إلى أسفل لا جدوى من أية مقاومة، وأتجه نحو السقوط على الأرض.

ايبيس ساقط ينقض من عل، على حقول الذرة المحروثة، مقلوب فى السماء، وديع وثابت ويطير محلقاً دون حركة، لا يذرع مسافة ولا يستغرق زمناً، معلقاً لا تهتز جناحاه.

سماء القلب الداخلية المعتمة تتفتح فجأة، وتشرق، وتستضئ. وينتهى / السقوط. لم يوجد قط. خفة لا يقارن بها شئ، وكل ثقل قد انزاح. الأعمدة الحجرية سامقة رشيقة فى الكنيسة الصعيدية العتيقة، تنتهى إلى القبة البعيدة التى لا نور فيها. أزهار القلب الوحشية الفرح على الزجاج الملون، عبر السماء المحرقة، حمراء بنفسجية متقدة بالكبرياء. الشمس من وراء الزجاج المعشق المجزع، هادئة. حجر الكنيسة حار، بخضرته القديمة. وهناك صمت جليل فيه سلام قد تغلب على كل توتر، مهابته عظيمة. » {رامة والتنين ص. ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨}

تتجه هذه النماذج نحو التحرر من العلاقات الكنائية المنوطة بعملية التمثيل، وتتحول بمكوناتها السردية عن الوظيفة التمثيلية لعالم ممكن محتمل إلى بناء دلالى رمزى لهذا العالم **فلم تعد «سردية» هذه النماذج محصورة ومقيدة تماماً بالشكل الكنائى (التمثيلى)، وإنما صارت تفعيلاً «رمزياً» فى اللغة والعالم، ينتفى معه المحدد والمنطقى والمترابط والثابت والمغلق والنهائى على مستوى الواقع والخبرة والتاريخ والمعنى، ويتوارى المكون الحكائى (أو الروائى) المتمثل فى الأحداث والوقائع. فيضاعف الانفصال عن القيم المرجعية والإخبارية والتمثيلية، مما يؤدى. - بالتالى - إلى " ... نقص التواصل المنطقى أو الحكائى..."[٤٤]، من جانب القارئ، إذ تدفع به الصورة بانحيازها المفرط تجاه العلاقات الاستعارية والرمزية إلى مسارات كثيفة وغامضة، لا تتوافر كثيراً على روابط عقلية أو منطقية تؤمن فهم الصورة وتأويلها، لما تشهده بنية الصورة من تناقض طرفيها، أو اتساع متعاظم للمسافة المنطقية بينهما، مما يسمح بلقاء «مدهش» للعناصر، حر وغريب ومفاجئ أو صدفوى، يختلط فيه الواقعى والمتخيل والفانتازى والأسطورى والنفسى - وهو ما** تجسده النماذج السابقة بتعددها. يجد القارئ نفسه أمام هذه النماذج/الصور مدفوعاً للقيام بعملية تأويلية مرهقة ومعقدة، تتعدد مقترحاته دون أن يمنحه النموذج (والنص) - أو يفرض عليه - تفضيلاً «حاسماً» و «نهائياً» لأى منها، على أن الامر لا يتعلق بقصدية المؤلف ونواياه. وإنما بقصدية النص، المتخفية وراء مراوغة الصور أو الرموز، وتعددية دلالاتها، والمفككة أو الموزعة على عناصره ومستوياته. إن هذه النماذج بمثابة "...إمكانات مفتوحة للبنية والتأويل، يسعى المتلقى إلى تحيينها بمنحها دلالات مناسبة للنص والسياق.." [٤٥]، ولكنها لن تكون أبداً الدلالات الوحيدة الممكنة و « القاطعة» ، طالما أن ما

بها (أى النماذج) من صور - بطبيعتها الاستعارية والرمزية - "... تؤجل المنطق . وتفتح احتمالات عديدة جداً لانحراف الإشارة..."(٤٦) .

على هذا النحو تقوم هذه النماذج / الصور بصياغة شروط تلقيها، إذ هى تشكك في جماليات التمثيل، في المعنى المحدد، في معنى العالم والذات واللغة والحكاية.

يكشف نموذج (١٦) عن وعى «ميخائيل» بالعلاقة التى تربطه بـ «رامة».

وهذا الوعى يشكله إدراك بحاضر العلاقة ومستقبلها، كما تشكله خبرة قديمة ومستمرة. فى لحظة حواره (أو خطابه) المباشر مع «رامة» تتداعى إدراكاته، واسترجاعاته أو ذكرياته واستباقاته. تتزاوج لحظات الزمن الثلاثة: الحاضر والماضى والمستقبل (أومأت لى ... ، طوفت بى أطيافك ... ، منذ ذلك الحين - من الأول - كنت أعرف .... ، ظللت تملأين ليلى ... ، أنت لن تعرفي.... ولا أحد يعرف - أو سيعرف أبداً ... ، ألم أظل أعيد ... ، هل تعرفين ....، كنت قد سألت... ، لم أكن أعرف ... مع أنني ضعت - و أضيع ... ، هل دفنت عينى ... ، مازالت عيناى ....، هل تستطيعين أنت .... ، هأنذا ألملم .... كما فعلت دائماً .... أدفنها ...) . **وكما تختلط وتتزامن لحظات الزمن المختلفة داخل وعى « ميخائيل » ، والتى لا تخلو من كثير من الخيالات،** لامتدادها إلى ماض بعيد (فجر الصبا السحيق . فجر العمر) ، أو إلى مستقبل لم يكن بعد (لن تعرفى ... ولا أحد يعرف - أو سيعرف أبداً) ، **كذلك تختلط يقينيات « ميخائيل » (من خلال الجمل الخبرية ، مثبتة ومنفية) بتساؤلاته واستدراكاته التى تعني نقصاً أو تردداً وتذبذباً في معارفه** (منذ ذلك الحين - من الأول - كنت ... ، لماذا إذن ظللت تملأين ... ؟، لا أحد يعرف - أو سيعرف أبداً - وحتى لو عرفت فماذا إذن ؟ ، من يعرف حقاً - أى شئ ... ؟ ، ألم أظل أعيد...؟ هل تعرفين - مثلاً - جذاذات هذه الأحلام ... ؟ ، أأنشد فى عمق عينيك صدى ... ؟ ، كم ضعت - و أضيع - فى عمقهما ، هل دفنت عيني - أنا - مفتوحتين ... ؟ ، هل تستطيعين أنت - بل حتى هل تريدين - أن تعمريها ؟ ، أدفنها - أو أحاول - فى هذا الغسق) . **وهكذا لا تصنع علاقة «ميخائيل» بـ«رامة» من وقائع حقيقية أو تجريبية بأكثر مما تشكلها وقائع الخيال والذاكرة والاستيهام ، وتأخذ - بالتالى - الأفعال والصور دلالاتها ضمن عالم الخبرة والذاكرة الداخلى، ولم يعد إدراك «ميخائيل» لواقع هذه العلاقة شيئاً سوى ذكراها** ، ليس فقط بمعنى أن الذكرى جزء من تاريخ العلاقة، بل إن واقع العلاقة أو إدراكها (الآن / لحظة الحوار أو الخطاب) صار ذكرى. إنها «ذكرى الحاضر» - كما يقول «برجسون»- بما

"... أنها تمضى مع الإدراك الذى يبتعثها. إنها فى اللحظة الحاضرة ذكرى لهذه اللحظة. إنها من الماضى من حيث الشكل، وهى من الحاضر فيما خص المادة. إنها ذكرى الحاضر "(٤٧). وهنا فإن الصور التى تصور حال « ميخائيل » وحاضره (وحشة ساحتى، ألملم أنقاضاً من حيطان روحى، تجرح خشونتها كفى ... و أدفنها ... فى هذا الغسق الأخير) - تبعث صوراً لماض بعيد يمتد جزء منه إلى ما قبل العلاقة مع «رامة»، إلى مرحلة الصبا حيث لم يكن لـ «رامة» وجود فى حياته (هومت بى أطيافك، طيفاً بعد طيف، منذ فجر الصبا السحيق، فجر العمر المرهق الثقيل)، وفى ذلك ابتعاث لماض لم يكن قط، ذكرى (متوهمة) للحاضر، تعرف «خاطئ» يرافق الوعى، ويتسرب إليه لحظة تأمله لذاته وتوقفه مؤقتاً عن التطور والانتباه لمجرى الحياة. **فتبدو معرفته بـ « رامة» ومراودة أطيافها له - مع يقينه أنها ليست له (كنت أعرف أنك لست لى) - قدراً محتوماً فرض عليه قبل أن يلقاها.**

يبعث الواقع صوراً لماض بعيد ومستمر، قد يمتد إلى الحاضر (أومأت لى وفى يدك زهرة شائكة تطعنين لحم لهفتى، ظللت تملأين ليلى الطويل، جوعى المهجور، جذاذات هذه الأحلام المهملة فى تراب العمر القاحل، كنت قد سألت ... أأنشد فى عمق عينيك صدى ضاع منى ؟ ، لم أكن أعرف عندئذ ... أنهما لا قرار لهما ضعت - و أضيع - فى عمقهما. هل دفنت عينى ... فى دفء نهديك ؟ مازالت عيناى ... ظامئتين).

وليس غريباً - فى هذا السياق - أن يصبح المستقبل (الذي لم يأت بعد) صورة للحاضر (أنت لن تعرفي قط جوعى المهجور ولا أحد يعرف أو سيعرف أبداً) ، وهو ما تحمله ضمناً بعض الصور (أأنشد فى عمق عينيك صدى ضاع منى ؟ ، ... - وأضيع - فى عمقهما ، مازالت عيناى ظامئتين وحشة ساحتى هل تستطيعين أنت - بل حتى هل تريدين - أن تعمريها؟) . فالمستقبل لا ينفي دواماً للضياع والظمأ، دواماً لنوع من التقابلية بين «ميخائيل» و «رامة» يظمأ «ميخائيل» (إذ تظمأ عيناه - على سبيل المجاز المرسل)، ولا يجد رِيّاً لدى «رامة»، فى عينيها - على سبيل المجاز المرسل - اللتين كان يظن أنهما خضراوان بلون الخضرة (المروية)، ولكنه اكتشف فى خضرتهما صفرة الجدب (لم أكن أعرف عندئذ أنهما خضراوان - صفراوان)، لن يجد « ميخائيل »- إذن - فى عينى «رامة» (الخضراوين) ارتواء، حياة، هداية واستقراراً، وإنما ستمنحه صفرتهما إحساساً بالتيه والضياع فى غور عميق، فما يبحث عنه إن هو إلا وجوده الحقيقى، الآمن والمطمئن، الذى

يدرك عن ثقة افتقاده كما يفتقد المرء أشياءه - على سبيل الاستعارة- (صدى ضاع منى). لقد صارت العينان - وسيلة الإدراك الحسى- باستخدام المجاز المرسل - أداة للنفاذ إلى كنه حقيقة «ميخائيل» و «رامة»، وطبيعة العلاقة التقابلية/ التناقضية التى تجمعهما، والتى يتشكك « ميخائيل» - عبر الاستفهام (هل تستطيعين ... ؟) - فى إمكانية تغيير مستقبلها، يتشكك فى قدرة «رامة» - بل فى رغبتها وإرادتها - فى إزالة قلقه وضياعه ووحشته، فى منح حياته - على امتدادها - التى تشبه الساحة الواسعة الموحشة - على سبيل الاستعارة - وجوداً آمناً، مستقراً، خصباً (وحشة ساحتى ... تعمريها).

على هذا النحو تتوازى صور الحاضر والماضى والمستقبل ، تتوازى الصور (فجر الصبا السحيق، فجر العمر المرهق الثقيل، ليلى الطويل، جوعى المهجور، جذاذات الأحلام المهملة فى تراب العمر القاحل، صدى ضاع منى، مازالت عيناى ظامئتين، وحشة ساحتى، ألملم أنقاضاً من حيطان روحى تجرح خشونتها كفى .... و أدفنها فى هذا الغسق الأخير). فى هذه الصور الاستعارية (استعارات وتشبيهات) تتجاوب عناصرها مع ما بينها من فواصل، مستفيدة من تجاورها داخل النموذج / المقطع السردى (السحيق - المهملة، الثقيل - الطويل، ليلى - الغسق، جوعى - ظامئتين المهجور- القاحل - وحشة، جذاذات - أنقاضاً - تراب - أنقاضاً من حيطان - أدفنها). وهكذا تجعل هذه الصور- بانسجامها - من حياة « ميخائيل» أو روحه أو وجوده «خواء» ليس به سوى الجدب القحط، الظمأ، الحرمان، الوحشة، الظلمة، الحطام، الموت، العناء، الجرح، التيه؛ كما تتوازى الصور (فى يدك زهرة شائكة تطعنين لحم لهفتى، تملأين ليلى، الأحلام المهملة، أنشد فى عمق عينيك صدى ... ؟ ، لا قرار لهما (أى لعينيها)، أضيع فى عمقهما، هل دفنت عيني مفتوحتين تغمضان فى دفء نهديك ؟ ، وحشة ساحتى هل تستطيعين أن تعمريها) التى تجعل من «رامة» مناوئاً لرغبة «ميخائيل» ولهفته و أحلامه فى الأمن والسكينة والدفء. تجسدت (اللهفة) و (الأحلام) حيث يلقيان مصيراً مؤسفاً (الطعن، الإهمال) ، وانتفى عن «رامة»، وعن عينيها ونهديها - من خلال الصور الكنائية : (تملأين ليلى، عمق عينيك لا قرار لهما، أضيع فى عمقهما، دفء نهديك، تعمريها (أى وحشة ساحته)) - أن تكون مصدراً لراحة «ميخائيل» وطمأنينته (بملاحظة معنى النفى أو الاستنكار فى الصور المصاغة فى شكل استفهام). فـ «رامة» - إذن - سبب معاناة « ميخائيل» (التى لا يملك التخلص منها)، وهو ما تؤكده الصور الغامضة التى

افتتحت النموذج (في يدك زهرة شائكة ....)، تحتفظ لنفسها برموزها (حيث تأخذ شكل الاستعارة التصريحية أو الرمز)، مكتفية بالدلالة الإيحائية للصفة (شائكة)، إذ كثيراً ما تمثل الصفات - في هذا النموذج - وفي غيره كما سبق توضيحه - بنية أساسية لتكوين الصورة، أو عنصراً إيحائياً، كاشفاً لها بدرجة ما - كما هو الحال هنا، أو نائباً عنها، لكنها (أي الصفات) ليست أبداً - كما ظهر سابقاً - ذات وظيفة تحديدية أو تعيينية، إذ إنها ترد في سياق / نص يتخلى عن «التمثيل»، بحيث " ... يغدو الدور التقليدي للصفة (النعت) محط ارتياب ... " (٤٨).

وهنا تملك الصورة (في يدك زهرة شائكة تطعنين لحم لهفتي) الكثير من الإيحاءات من غير مرجع ما تحيل إليه، تملك الكثير مما تستطيع أن تقوله، لكنها لا تقوله، لا تقول معنى محدداً وحيداً يمكن القبض عليه، وهذا حال صور هذا النموذج. إنما ليست صوراً لواقع (أو لوقائع) حقيقية أو متخيلة، ولكنها صور لوعي « ميخائيل » الذي يمتزج فيه الإدراك والذكرى، الواقع/الحاضر والاستيهام. يعايش القارئ هذه الصور، ويمنحها تأويلاً ما. دون أن يتطابق مع ما في وعي «ميخائيل» الذي يؤثر الارتداد إلى ذاته، مقصياً الواقع.

ارتد الوعي إلى ذاته - في النموذج السابق - بحثاً في وجود الذات. من خلال العلاقة مع «رامة»، بتاريخها العريق الممتد من ماض سحيق إلى مستقبل غير منقض، والذي يكتسب - بذلك - ملمحاً اسطورياً، يتحرر من شروط الزمان (والواقع والعالم) - كان الواقع مقصياً هناك - ليصبح بمثابة قدر، مطلق، مقدس.

وهكذا يكتسب الوجود الإنساني لـ « ميخائيل» طابعاً مقدساً غير إنساني، بعلاقته اللا - زمنية بـ «رامة» التي تصبح (أي «رامة») - بدورها ذات وجود إنساني - مقدس.

وتتجه الصورة في نموذج (١٧) إلى تعميق هذا الوجود الأسطوري المقدس، عندما تماهى بين جسد « رامة » وجسد الوطن (مصر)، وتجعل من علاقة « ميخائيل » بجسد «رامة»، من أفعاله وممارساته مع هذا الجسد - «طقوساً» يمارسها مع جسد مصر، وتصبح أجزاء جسم «رامة» مواقع في جسد مصر، وتاريخاً له. يرتبط « ميخائيل » بعلاقة جسدية - جنسية مع مصر/ الأرض / «رامة»، فيما يشبه «الزواج المقدس الكوني » (٤٩). فمصر بكل ما فيها تتجسد في صورة كائن حي، تدب الحياة والدماء في جسمها اللين الخصب، تفيض عيناها صفاء وإشراقاً، تترنم بصوت عذب مغرد، ترسل جدائل شعرها القوى المنساب، تتدفق شرايينها عظيمة لا تغيض أبداً، تنتفض

أعضاؤها من اللذة، ويسيل منها ماء الشهوة عند كمالها، وتمنح محبيها قبلاتها، كما تستقر قبلاتهم على جبينها (طين جسمك الرخى - المسلة المضلعة المتفجرة بالدماء المحبوسة، شمس عينيك، تغريد كثبان رمالك، أعواد الغاب الرشيق المترنمة، نهر الشعر القوى الذى تدفقت جدائله. تجرى أبار الدهر فى شرايينك، ترتعدين بتحقق اللذة ونفور المياه، قبلتك على جبينك وحلمت بقبلاتك). تضفى هذه الصور الحياة على مصر ومعالمها، فتجعل من المسلة، كثبان الرمال، أعواد الغاب - باستخدام الاستعارة - أحياء تجرى بعروقها الدماء، وتصدح بالغناء والتراتيل. ولا تكتفى الصور بأن تمنح مصر جسداً، دماً، عينين، صوتاً، شعراً، شرايين، شهوة، جبيناً، فماً فحسب، ولكنها إضافة إلى ذلك تسترسل وتمتد - بهذه المعطيات - إلى سلسلة أخرى جديدة من الصور، وهو ما يقترب مما يسمى بـ «الصورة المسترسلة» (٥٠).

فالصورة المتحققة باستعارة الجسد/الجسم (وأعضائه) لمصر سرعان ما تمتد لتشكل تشبيهاً أو أكثر يجعل من الجسد (بردية) ناعمة متينة، (حقلاً) متنوع الزهور، (طيناً) ليناً طرياً: (جسدك بردية ... حقل ... طين جسمك الرخى)، كما يجعل من العينين (شمساً)، ومن الشعر (نهراً) يعج بأمواجه، ومن الشرايين (آباراً) : (شمس عينيك، نهر الشعر ... ، تجرى آبار الدهر فى شرايينك). وقد تشكل استعارات تجعل رغبتها (الجنسية) تجاه التوربينيات فى محاولة لإيقاف (أو إشباع) اندفاع التوربينات الشهوانى، أى تجسدت التوربينات رجلاً شهوانياً فى سياق تجسيد مصر امرأة عاشقة راغبة (ترتعدين بتحقق الرغبة ونفور المياه فى كباح عمالقة التوربينات ...)؛ **مثل هذه الصور المسترسلة تضاعف - بلا شك - من مجازية النموذج / النص، وتزيد - بالتالى - من صعوبة تلقيه وتأويله، حيث يقع المتلقى أسيراً داخل شبكة من المجازات الممتدة والمتداخلة، تنسيه مجازية الصورة التجسيدية الأولى (جسد مصر)، فيقوى - بذلك - التماهى بين مصر والمرأة، ويكاد لا يصبح أمراً «متخيلاً» لدى المتلقى، مما يوهم بـ «واقعية» العلاقة (الجسدية) بين «ميخائيل» ومصر/ الأرض، أى بارتباطه بها وجودياً** (حسياً وروحياً معاً).

بما أن " ... كلمة جسد مأخوذة من معناها الأوسع. أى انغراس الإنسان فى الأرض، ومحاولة تجسيد معنى وجوده من بقعة ما أو مكان ما من هذا الكون الكبير..." (٥١).

وتساعد وفرة الصفات - فى هذا النموذج - على مضاعفة الوهم المرجعى (بردية / ناعمة / قوية النسيج/، الزهور / الهيروغليفية / ، جسمك / الرخى /، الأم / العذرية / ، دلتاك / الخصيبة /

المسلة / المضلعة / المتفجرة / ، الدماء / المحبوسة / ، كثبان رمالك / الناعمة /، أحجار الهرم / العتيق / ، واديك / الداكن / العميق / ، أعواد الغاب / الرشيق / المترنمة / ، القوانين / السماوية /، أولياء الله / الصالحين / ، أعمدة البرابى / الغائرة النقوش / ، صوت البطريرك / الأجش / العميق / الذى ... ، الصمت / الطويل /، نهر الشعر / القوى /، أمواجك / الخضراء / ، المياه / الحمراء / ،عالمك / السفلى / ، ورد النيل / الغليظ الورق / قلبى / الذبيح / ، رمالك / الناعمة / البيضاء / متعتى / النهائية / ، قطرات من دمى / جافة / مدورة / كاملة التدوير / ، الرخام / البارد / العريض/ .) .

ولا يلبث الوهم الواقعى أن يتوارى خلف تراكب الصور المجازية، كما يظهر بوضوح فى (تغريد كثبان رمالك الناعمة وهى تطمر أطلال هيكلى، وتناثر ريش الصقور فى الهواء)، فلم تتوقف الصورة عند تجسيد الكثبان طيراً مغرداً، ولكنها امتدت لتجعل تغريدها فعلاً ملازماً لاخفاء وابتلاع «ميخائيل» الذى نذر نفسه لهذه الأرض، فصارت بقاياه أشبه بأطلال هيكل متداع. إنه نوع من التلاقى البهيج، والسهل (بدلاله الصفة « الناعمة»)، والمشبع بمعانى التضحية (من جانب «ميخائيل»)، كما أن تغريدها يقترن بقدرتها وجرأتها على نثر ريش الصقر وبعثرتها فى الهواء الصقر بما هو رمز العلو المرتبط بالمتعالى والمقدس. ويزداد الأمر تداخلاً وتراكباً فى (جاءت المياه الحمراء من عالمك السفلى تجرى آبار الدهر فى شرايينك)، فالشرايين التى منحتها الصورة لمصر استعارياً لا يجرى بها دم، بل مياه حمراء تأتى من عالمها السفلى، وتكون آباراً تمنح الكون الوجود والحياة، بحيث لم يعد الكون (أو الدهر) شيئاً سوى هذه الآبار- على سبيل التشبيه - (آبار الدهر) فمن عالمها السفلى ينتقل الكون من مرحلة « العماء المائى » (٥٢). إلى التشكل والتخلق.

تضع هذه الصوره المتلقى على عتبات عالم «غريب»، لا يستطيع أن يتبين معالمه. ولسوف يمنح (يطمر أطلال هيكلى، المياه الحمراء من عالمك السفلى تجرى آبار الدهر) تأويلاً ما - كما سبق - دون أن يطمئن إليه تماماً، ولكن أيضاً دون أن يستبعده. **فلا منطق صارم، محدد وواضح، يحكم علاقات هذا العالم الغريب**، والذى يسلك فيه «ميخائيل» - بدوره - مسلكاً فانتازياً، **حيث تأخذ علاقته بجسد مصر شكل طقوس أسطورية**، إذ يظهر « ميخائيل » - من خلال الصور - كعاشق متعبد، يتمسح بأعضاء هذا الجسد، ويقدم نفسه للذبح فى محراب معشوقه. إنه يعانق، يحتضن يضم، يقبل، يلثم، يشتاق، يلقى بنفسه على جسدها وشعرها مسترخياً مستريحاً (عظامى استراحت

فى طين جسمك، عانقت سقاى دلتاك الخصيبة وسقطت على فى نومى المسلة، مسحت بشفتى أحجار الهرم، هدنى الشوق إلى واديك، احتضنتك فأحطت ذراعي بأعمدة البرابى، رميت نفسى فى نهر الشعر القوى، قبلتك على جبينك وحلمت بقبلاتك).

ويأخذ هذا الفعل الجنسى شكل العبادة والتقديس، ويتحول إلى مراسم للصلاة والإنشاد والتمسح بالأماكن المقدسة تبركاً (مسحت شفتى بأحجار الهرم العتيق فى جدران جوامعك ، .. المترنمة بالتراتيل والقوانين السماوية وحكمة الفلاسفة وعذابات الشهداء وأدعية أولياء الله الصالحين، عفرت جبينى بتراب القبور تحت عمود دقلديانوس احتضنتك فأحطت ذراعى بأعمدة البرابي الغائرة النقوش يصعد من حولها بخور القمامصة والقسس والرهبان والشمامسة تحت صوت البطريرك الأجش العميق الذى بح من الصوم والصمت الطويل). وتصبح التضحية بالنفس من طقوس هذا الفعل، يرضى «ميخائيل» بالتلاشى والفناء فى معبوده (احترقت تحت شمس عينيك كثبان رمالك تطمر أطلال هيكلى)، وتظهر طقوس الذبح والدم قرباناً (دعوت الموت وأنا أتقلب فى حشرجة قلبى الذبيح على رمالك الناعمة البيضاء وسمعت صوت الموت فى متعتى النهائية وتركت على عتبات العمود قطرات من دمى جافة سقطت مدورة كاملة التدوير على الرخام البارد العريض).

إنه فعل « تدميرى » للذات. في المتعة (الجنسية) مع الآخر، والرغبة في الاتصال به، يكون الموت وسلب الحياة (سمعت صوت الموت فى متعتى النهائية) - **وهو أيضاً ما تبرزه المفارقة** (دخلت منف ظافراً # وسقطت تحت أسوارها محسور الحول)، **ويكون الاقتراب من المعشوق المقدس. وبذلك تصبح عملية « تجسيد» مصر من جانب «ميخائيل»، وارتباطه الجسدى بما - طلباً للوجود بالمقدس، بالمطلق، بالرموز الأسطورية والدينية (إيزيس الأم العذرية. أم الأولياء، الشهداء، أولياء الله الصالحين، القمامصة والقسس والرهبان والشمامسة، البطريرك، أخت أوزوريس).**

تقترح الصورة هنا - بأبعادها الدينية والأسطورية، وجوداً حقيقياً - كاملاً، مطلقاً ولا نهائياً، متجدداً، وجوداً يفتقده « ميخائيل » في واقعه، ويحلم بتحقيقه، فيتجه إلى عالم غريب أسطورى، لما تحمله الرموز الدينية والأسطورية من معنى إنسانى عام ولا زمنى. إنه يتطلع إلى وجود خارج التاريخ والزمن، خارج الواقع المعيش، ومن هنا فإن الرموز الأسطورية التى

يستخدمها ليست "... مجرد حنين لعالم منسى، بل إنها تشكل - على حد تعبير ريكور - «كشفاً لعوالم غير مسبوقة، وانفتاحاً على عوالم أخرى ممكنة تسمو على حدود عالمنا الفعلى المستقر...»"[٥٣]؛

غير أن الأمر يصل هنا - في هذا النموذج - إلى حد «تغييب» الواقع بقضاياه وتعقيداته خلف متخيل فانتازى استيهامى، يكتفى بما يعنيه فعل التغييب من إدانة لهذا الواقع، ورفض له، ورغبة في تجاوزه ويقنع بما يحمله «التجسيد» - الذى ينبنى النموذج وفقاً له - من تأكيد الارتباط «الحسى» بالواقع/ العالم - حتى وإن لم يترجم إلى «تمثيل» له، والذى كشف - فيما سبق - عن خبرة «حسية» دقيقة وعميقة ومستعصية، والذي تجلى - أيضاً - في العناية الفائقة بأوصاف الجسد وحاجاته وعاداته، ومن هنا تحولت مشاهد: الجنس[٥٤]، وصف ملامح الجسد ومظهره وملبسه[٥٥]، تناول الطعام والشراب وإعدادهما[٥٦]، جلسة «رامة» على الصوفا[٥٧]، حلاقة «ميخائيل» ذقنه وأخذه حماماً[٥٨]، الحديث عن رمزية الجسد[٥٩]، كل هذا تحول إلى مشاهد «نمطية» متكررة، مما **يكشف بالفعل عن جدلية الواقعى والمتخيل/ الأسطورى، وإن كان الواقعى - هنا - يشهد غياباً - وهو بالضبط ما يحققه التصور الاستعارى المهيمن على أمثال هذا النموذج، ولكنه غياب لا يعدم الفاعلية والتأثير، يفرض بغيابه نوعاً ما من الوجود.** ذلك "... أن الغياب ينطوى على نوع من الحضور. إنه ليس عدماً، أو نفياً للوجود، ولكنه نوع آخر من الوجود. إنه الوجود فى حالته الشعرية، لأنه وجود ملفع بالصمت"[٦٠]، أى وجود مجازى (متخيل)، تتكهن به الصورة (الاستعارية الأساس) التى تستند - بدورها - على جدلية الحضور والغياب.

كان لإقصاء الواقعى وتواريه في النموذجين السابقين أثره في تعقد الصورة والتباسها حيث ارتدت إلى عالم الشعور وعالم الرموز والأساطير. وعندما يخايل الواقعى / الذاتى القارئ في بداية نموذج (١٨)، سرعان ما ينمح ويتداخل مع الأسطورى والاستيهامى، فيزداد الأمر تشابكاً وتعقيداً. فمن منظور داخلى موسع تعرض الذات الساردة مونولوجاً مسروداً لـ «ميخائيل»، سوف يرافقه مدة ربع قرن، مشبعاً بروح التساؤل والحيرة (ظل يسائل نفسه ... هل كانت .... أم... ، هل عثر.... أم ....) . فهو يتسائل هل أعطته «رامة» أرقام وعناوين الأماكن الموجودة فيها بانتظاره - صحيحة، وأخطأها هو، أم تعمدت أن تمليها له مغلوطة، ودفعت به الصدفة إلى المكان الصحيح . ولن يحمل مرور السنوات جواباً، بل سيظل السؤال قائماً مطروحاً، وسيظل «ميخائيل» يبحث عن جواب دون جدوى، لا يقنع بقول «رامة» المتكرر - فى ذلك الوقت، وبعد ذلك - أنه هو الذى أخطأ، أى لا يحمله

قولها على الاقتناع به تماماً، إذ لم تشهد أطوار علاقتهما وتقلباتها ما ينهى حيرته وتردده ويذهب بظنونه وهواجسه. وتبدو الذات الساردة واثقة من هذا تماماً، تتحدث بصيغة النفي القاطع (ما لم يستطع أن يقتنع به قط تمام الاقتناع، لا فى أثناء أيامهما الستة العتيدة، ولا طيلة السنوات ولا بعد أن غمرته مياه حبها). على أن حيرته الدائمة غير المنقضية لا تنال من تعلقه أو حبه الدائم لـ «رامة» الذى هو بمثابة قدر محتوم لا فرار منه. إن هذا الحب أشبه بـ (مياه البحر) من خلال الصورة التشبيهية (مياه حبها)، بل هو بالفعل لا شئ غير المياه، يتماهى الاثنان من خلال ما يعقب التشبيه من استعارات / صور عديدة، فيما يشبه الصورة المسترسلة بحيث يتناسى أن الأمر كان يتعلق فى البداية بإقرار تطابق شبه تام بين طرفين (مياه . حب)، فغدا إعلاناً عن طرف واحد ممتد (المياه) يتوحد مع الطرف الآخر (الحب)، ويتفاعل معه. ومن هذا الجدل الذى يستثمر رمزية الماء الكثيفة والمتنوعة - يتولد السياق / النموذج، وينتج دلالاته المتعددة.

تبدو مياه البحر دائمة التقلب والتغير، ما بين مد وجزر، صخب وهدوء، ارتفاع وهبوط سخونة بحرارة الشمس وبرودة بصقيع الليل.

تبقى المياه (- الحب) على هذه الحال المتقلبة تتجاذب «ميخائيل» ، فتحقق له تارة إحساساً رائعاً بالراحة والطمأنينة والدفء والإشراق (الساطعة الحارة المشتعلة بسخونة متقدة، تهدهده أمواجها)، أو تدفع به بقسوة إلى شعور بالبرودة والجمود والوحشة (الباردة المثلجة المعتمة، تضربه أمواجها، تجمد حسه) تارة أخرى. بهذا التجاذب يعيش البحر - أبداً - ويمتد إلى أقصى ما يدركه المرء، إلى حافة السماء، به يحيا «ميخائيل» (هذا البحر يملأ أفقه حتى حافة السماء).

وبرغم التقلب سيظل البحر موجوداً ملء الأفق، أفق البحر وأفق حياة «ميخائيل» يسوده ويستولى عليه، لا يزول عنه أبداً. إنه قدره الذى لا يقبل رفضاً أو جدالاً أو شكاً (أمواجها لا تنجاب عنه، كأنما هذا الماء محتوم لا يقبل الإنكار بل لا يقبل التفكير).

على هذا النحو تشهد الصورة «تكافؤاً» مدهشاً بين طرفيها (مياه البحر. حب «ميخائيل» لا يلبث أن يزداد ثراء وعمقاً بالانفتاح على الأسطورى - الدينى، يتناص معه، ويتجه به إلى أفق جديد مغاير. إذ يستدعى النموذج / السياق مشهد «المشى على الماء» الوارد فى الكتاب المقدس (٦١) . فـ «ميخائيل» يتوازى مع «بطرس»، كلاهما يمشى على سطح البحر بيقينه. فما ظنه «بطرس» فى البداية أنه خيال يمشى على الماء - تحول إلى يقين بأنه هو «المسيح»، عندما دعا

(أى المسيح) «بطرس» ليأتيه على الماء بناء على طلب هذا الأخير. فيقين «بطرس» بـ «المسيح» منحه تلك القدرة فوق - الطبيعية، كما أن يقين «ميخائيل» بحبه جعله يمشى على المياه (= الحب) يخطو مغامراً فى ممارسة الحب، بكفاءة واقتدار ولطف (ها قد مشى على سطح الماء خطواته لا تكسر السفح الأملس المسد، ساقاه تنسابان فى موسيقى الجسد). إن اليقين أو الثقة تجعل خطوات الجسد وحركاته منتظمة ومنسجمة أشبه بالموسيقى (موسيقى الجسد) تنساب بخفة ورقة ولين، لا تخدش تجانس هذا السطح الناعم المستوى. وتبدو هذه الصورة (هاقد مشى على سطح الماء ...) شركة بين «المسيح» و« ميخائيل»، تستخدم ضمير الغائب، وتحجب مرجعيته، فيتوزع أمر الصورة بينهما، أو على أقل تقدير فهى تصيب معنى من تجربة «ميخائيل» التى يستكملها التوازى مع «بطرس». إن مسيرة «ميخائيل» على البحر وفى الحب فعل ثقة ورغبة حميمة، ودودة وحريصة (لا تكسر. تنسابان).

يستمر التوازى بين «ميخائيل» و «بطرس» فى عدم إتمام تجربة المشى على الماء، وتعرضهما للغرق، يصرح «ميخائيل» عن نفسه قائلاً (نعم، أنا قليل الإيمان) متناصاً مع قول «المسيح» لـ «بطرس» عندما خاف من شدة الريح وبدأ يغرق «يا قليل الإيمان لماذا شككت ». فاهتزاز الإيمان والثقة عرض الاثنين للغرق، ولكن «بطرس» أنقذه «المسيح»، أما «ميخائيل» فينتظر مساعدة «رامة» له على النجاة . هنا ينفصل التماثل بين «ميخائيل» و«بطرس»، بعد أن أدى بـ «ميخائيل» إلى لحظة فشل تجربة المشى على الماء (= الحب) وبداية الغرق، لما داخله من شك وحيرة، ليس فى الحب كقيمة - وهنا يتحقق الانفصال والتمايز فى تجربة «ميخائيل» ، فيقينه بالحب غير محدود - رغم قلة إيمانه تماماً كما وصف المسيح «بطرس» - (لكن يقينى بهذا الحب فوق الإيمان). إنها - إذن - حيرة أو اضطراب بخصوص «رامة»، تماماً كما كان الاضطراب بخصوص حقيقة «المسيح» من قبل «بطرس» . ولكن «بطرس» يصل إلى قناعة تامة، بإنقاذ «المسيح» له. بينما لم يصل «ميخائيل» قط إلى الاقتناع التام، كما صرح سابقاً (ما لم يستطع أن يقتنع به قط تمام الاقتناع)، فيواصل تساؤلاته وحيرته (هل يلوح صباح كنت أنت ومازلت ظلمته الساطعة، وعيناى مفتوحتان فيه؟ هل تمسكين بيدى رامة، أم تتركينى أغرق؟) حيث يبحث عن النجاة، يتطلع إلى صباح لا يتمكن فيه من أن يبصر بوضوح شيئاً غير «رامة» التى تحجب كل شئ عداها. إنها بمثابة (ظلمة) لا تكشف سوى عن نفسها، ومن هنا فهى ذات خاصية متناقضة (ظلمته # الساطعة) يجتمع فيها

النور والظلمة من غير تنافر، تماماً كالقمر الذى يتشابك ضوؤه مع الظلمة، وتكمن الظلمة بين أجزائه عبر أطواره المتعاقبة ومن هنا لم يكن قول «رامة» (« ... أنا عابدة للقمر. أنا من جنس عابدات القمر.»- رامة والتنين ص٨٣) - إشارة إلى ألوهة القمر وعبادته وأنوثته وارتباطه بالخصوبة (٦٢) وحسب، ولكنه قول يفسر ما يراه «ميخائيل» بها من طبيعة متناقضة، متغيرة، متقلبة، ملتبسة، هى سبب حيرته الدائمة. إنها بهذا تكشف كل شئ فى الوقت نفسه، لأنها جماع كل شئ، فعن الظلمة والعتم صدر الكون والمرئيات الواضحة والشمس (٦٣).

كان التوازى بين «ميخائيل» و «بطرس» غير مصرح به، خاصة مع استخدام ضمير الغياب منذ بداية النموذج / المقطع (... ها قد مشى على سطح الماء ....)، وعند استعمال ضمير الحضور - مخاطب ومتكلم - (كنت أنت ومازلت ... عيناى .... تمسكين بيدى .... تتركينى أغرق .... أنا .... يقينى ....) يكشف التوازى عن نفسه بوضوح، معلناً التشابهات والتباينات، وبالعودة إلى ضمير الغياب (غارق هو الآن، عيناه ...) يتوارى التوازى، ليصبح الأمر أوثق اتصالاً بـ «ميخائيل»، أى ليصبح «ميخائيل» هو الغريق، وليس «بطرس» الذى تحققت له النجاة بالفعل بيد «المسيح»، غير أن احتمال استدعاء «بطرس» مرة أخرى غير مستبعد، فـ «بطرس » **(غارق هو) رغم نجاته إذ هو شك واضطرب. وهنا يكتسب الأسطورى تأويلاً مغايراً بتداخله مع الذاتى الذى يغتنى هو أيضاً بالأول**. فمن شك («بطرس» أو «ميخائيل» أو غيرهما) يكون الغرق قدره، حتى لو نجا، حتى لو كانت عيناه مفتوحتين، فلن يشهد مصيراً آخر غير الغرق (غارق هو الآن. عيناه مفتوحتان فى هذا الموج المترقرق)، لن يتبدل أبداً هذا المصير، ولن يظفر المرء («ميخائيل» أو غيره) بخلاص، أو إنقاذ أو راحة، أو تحرر (تمسيد التطهير والخلاص الذى لن يأتى أبداً رفرفة الروح القدس لا تجئ ولا تهب نسائم البراح الفسيح ولا رياح الحرية الكاسحة).

ومن خلال هذه الصور تهيمن حالة من الفقد الشديد، المعبر عنها بالنفى المتكرر الملح (لن يأتى، لا تجئ، لا تهب ... ولا)، وبتجسيد : (التطهير والخلاص) كفعل تمسيد ، و(الروح القدس) كطائر مرفرف، و (الحرية) كرياح قوية عاتية. تعينت كل هذه المعانى / الأشياء المفتقدة؛ لتعلن بغيابها قدراً أو مصيراً يحس بفجيعته وقسوته، وذلك عندما آل بـ «ميخائيل» إلى الغرق وعيناه مفتوحتان (عيناه مفتوحتان # وهو غارق)، ودفع معه بـ (القمر) ليغرق هو أيضاً، بلونه الشفقى المختلط بحمرة الغروب (هو والقمر معاً، إذ يغرق قرص الوجه المضرج بحمرة الغروب)، ويتعرض

القمر (و «ميخائيل» بالطبع) للغياب تحت سطح البحر، ذلك البحر الذى شهد - فيما قبل - خطوات (المسيح وبطرس وميخائيل) منسابة لم تخدش سطحه ولم تخترقه، ولكن حادث الغرق كان شقاً مزعجاً لسطح البحر الآمن الناعم اللين، اختراقاً ونفاذاً إلى فضاء غير منظور وغير محدود (يهبط ببطء يشق سطح هذا البحر الذى تضطرب به أحشاؤه وليس له ساحل مرئى ولو من بعيد ولو من وراء كل أفق وبعد كل نهاية).

إنه - إذن - فضاء الحب اللانهائى وغير المحدود، الملتبس وغير الواضح (كنت أنت ظلمته) (غارق هو والقمر معاً - إذ بغياب القمر يختفى ذلك النور الذى بمقدوره تبديد ظلمة الليل، بل يختفى مقدسه المرموز به إلى «رامة» داخل متاهة غير متناهية)، (قد أطاحت به وحملته إلى غير مسار) وهو أيضاً أفق للتجاوز والانعتاق من كل قيد (تهب به الأعاصير تجرف سدود النفس وحواجز الصمت)، فالنفس والصمت اللذان تجسدا كموانع أو عوائق تحول دون رغبة الانطلاق والتقدم والتواصل - أطاح بهما اندفاع شديد فى قوة الأعاصير؛ هذا بعض ما تحقق مؤقتاً فيما قبل (عبر الاستفهام التوكيدى : ألم تهب...؟) ، وما لن يشهده المستقبل (لن يأتى أبداً ... ولا رياح الحرية الكاسحة)، وهنا تتوازى صورة (الرياح) مع صورة (الأعاصير..)، بل لن يتحقق القليل الهين من هذا (لا تهب نسائم البراح الفسيح)، ذلك أن استمرار الحيرة يعنى دوام الجدل بين المتخيل والواقعى، بين ما يظنه «ميخائيل» وما تؤكده «رامة»، بين يقين «ميخائيل» بلا تناهى الحب وكماله، وعدم اقتناعه بما تحققه له «رامة» من إشباع متناه متناقص وغير كامل، بين عدم تحقق المطلق واستحالته، وتحقق النسبى والعرضى وغير الكامل.

يتضاعف امحاء الواقعى/ الذاتى فى نموذج (١٩)، خاصة بانتفاء تلك المسوغات التى توفر حداً من «المعقولية» لتقبل تلك الصور الغامضة الملتبسة، كما كان الحال فى النماذج السابقة (الانسحاب إلى عالم الذاكرة، رمزية الجسد، رمزية الماء والمشى على سطح البحر فى الموروث الدينى والميثولوجى).

هنالك كان المتلقى يتلمس تبريراً (غير قاطع) لغرابة الصور. بالاستناد إلى منطق الشعور أو رمزية الجسد والماء فى الوعى الجمعى، أما هنا - فى هذا النموذج - فهو يواجه «رمزية خاصة» لا تعلن عن انتسابها المحدد والملتزم الى عالم الذاكرة والحلم والهذيان والوعى الجمعى .... بل على العكس قد تجعل من المثولوجيا جزءاً من نسيجها.

فالصور - هنا - **تفارق منطق الواقعى والمحتمل معاً**، ليس لما لبعضها من مرجعية ميثولوجية (واضحة أو غامضة) - وإن لم يختف أثرها، وإنما لتجنبها أية احتمالية توصل ما تقدمه من عالم غير مألوف بالمعتاد والمألوف والممكن. ويتجاوب مع هذا ما يصنعه النموذج من تلاعب بمرجعية الضمير (غائباً أو مخاطباً)، حيث تتقاسمه كل من «رامة» و «مارية العذراء» فى الوقت نفسه، وما يبدو بينهما من تمايز سرعان ما يتحول إلى اختلاط وتماه .

يرسم السارد فى بداية النموذج صورة فانتازية لـ «رامة» حيث نبتت بين ضفائر شعرها الطويل المسترخى أعشاب صحراوية نادرة، على امتداد سنوات طويلة فى البرية نالت - بلا شك - منهما معاً (أى «رامة» و «الأعشاب»): (وكانت الأعشاب الصحراوية النادرة قد نبتت بين غدائر شعرها الطويل المهتدل، عبر السنوات الطوال فى البرية)، ويسترسل فى وصف هذه الأعشاب، فهى لينة، طرية وناضرة رغم نبتها الجاف المقفر، وبينها توجد زهور رقيقة وكثيفة، ملتفة فى شكل دوائر صغيرة، مختلفة الألوان، ما بين صفراء بلون النار، وحمراء صارخة الحمرة (وكانت الأعشاب يانعة غضة العود، وفيها زهور رقيقة النسيج مخملية صفراء وئيرة اللون، وحمراء شاهقة الحمرة فى تدويرها المنمنم الصغير)؛ بهذه الصورة المسترسلة لا تصبح الأعشاب مجرد رمز بسيط مرتبط بالبرية والتوحش والجفاء، ويعكس صورة «رامة» لدى «ميخائيل»، ولكنها صورة «عجائبية» يرسمها السارد (= «ميخائيل»)، ويتعامل معها «ميخائيل» كما هى وكأنها شئ طبيعى مألوف. فهذه الأعشاب بزهورها المتنوعة تختلط بضفائر شعرها السوداء المحكمة الكثيفة، وقد احتفظ هذا الشعر بليونة غزيرة رغم خشونته، ورغم ما خالطه من أعشاب برية.

ليست هذه الصورة - إذن - بحاجة إلى تأويل يختزل تفاصيلها الدقيقة الغنية، إذ بهذه التفاصيل / الأوصاف ذاتها تحمل تناقضاً أو تبايناً (الأعشاب الصحراوية # يانعة وغضة العود. صفراء وئيرة اللون # حمراء شاهقة الحمرة. خشونته # لدونة أثيثة)، وهذا التناقض / التباين يحس به «ميخائيل» ويعيه (كان يحس هذا الشوك .. # لين الملمس .. لين الملمس # لا يمكن أن يمسه).

ولا تحول لحظات الوحدة القاسية التى تشبه شمس الصحراء الوئيرة والقانية (شمس الوحدة) - دون إدراك ليونة هذا الشوك (الأعشاب / الشعر)، **دون الوعى بتناقضية دائمة**.

وتستمر الصور فى إبراز هذه التناقضية. كما فى : (المصلوبة الحية) التى تحدث صدمة هائلة بجمعها النقيضين معاً، فالأمر - إذن - يتعلق بأنثى « فوق - طبيعية » تجمع المتناقضات، لا

يعني صلبها نفى الحياة عنها، بل إن صلبها (الصليب الموضوعة عليه بخطيه المتقاطعين) يعلن امتداداً لا نهائياً للحضور أو البقاء (٦٤)؛ **وإلى جانب هذه الصفة المتجاوزة حدود المنطق والطبيعة، فهى** (أى هذه الأنثى) **تمارس سلوكاً بشرياً طبيعياً**، تتحرك بصحبة «ميخائيل»، تسير إلى جانبه، تنزل من على الصخور حافية، يحملها «ميخائيل»، تمسك بين ذراعيها زادها الذى هو عبارة عن ثلاثة أرغفة حملتها معها إلى صومعتها، وكل يوم تجد لدى بابها ثلاثة أرغفة عند استيقاظها مبكراً بعد إغفاءة الفجر التى تعقب صلاتها وتسبيحها بما فيهما من مجاهدة وإجهاد، وفى آخر النهار عند أشعة الغروب الشفقية تترك «ميخائيل»، وتستظل بسور الصخر الحجرى. وحتى فى حالتها الطبيعية المألوفة هذه لا يفارقها التناقض المصاحب لوجودها (يحملها هو بكل ما يثقلها بداخله # خطوه معها لا وقع له ولا ثقل. تأتيها الأرغفة # فى يبس الصحراء الشاسعة الخاوية - لحظة الغروب بصفرته المحمرة البنفسجية، وبتوسطه بين ضوء النهار الأخير وبداية ظلمة الليل: «تنزل إلى ظل سور الصخر الحجرى المصفر الذى أخذت صبغته الحمراء البنفسجية ساقطة عليه من الغروب تدكن إلى قتامة تدريجية الإظلام »). وهنا يتضح أن الحديث لازال متمحوراً حول صاحبة الشعر الطويل ذى الأعشاب الصحراوية، أى عن «رامة»، ولكن الحديث ينصرف فى الوقت نفسه **إلى أنثى «مقدسة» «أسطورية»**، تبصر الملكوت بعينيها الساطعتين الخضراوين - لون عينى «رامة» - وقد انسحب اللون الأخضر على الملكوت، فصار كله خضرة دالة على الخير والخصب والسكينة (تفتح عينيها الساطعين بخضرة الملكوت).

إنها «ربانية»، قديسة تبصر الملكوت بنقاء وطهر (عينيها الساطعتين)، وتراه مخضراً. عند هذه اللحظة تستدعى حكاية القديسة «مريم المصرية» (٦٥)، بشعرها الطويل، وعزلتها وحيدة فى الصحراء كناسكة بعد سبعة عشر عاماً من حياة العهر والدنس، وأرغفتها الثلاثة التى حملتها معها إلى الصحراء. وهنا يتحقق التوازى بين «رامة» و «مريم المصرية» التى ظهرت بالاسكندرية، وتزداد صورة الشعر الطويل ذى الأعشاب الصحراوية السابقة وضوحاً وعمقاً. ولا يقف الأمر عند هذا الحد، ذلك أن هذه الأنثى تجد من يتكفل برزقها يومياً، ليس من البشر، فهذا أمر يستبعده السارد وينكره باستخدام الاستفهام التعجبى (من أين تأتيها الأرغفة ... ؟) . وفي المقابل يلمح أنه من صنيع الملائكة مستخدماً الاستفهام التعجبى أيضاً (هل كانت ترى كل يوم ملائكة الله الثلاثة ؟) - فقد

كانت («مريم المصرية») تعيش منعزلة وحيدة؛ وهنا تتوازى الأرغفة الثلاثة مع ملائكة الله الثلاثة .

إنها أشبه بالسيدة «مريم العذراء» التى يروى فى خبرها : ((كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقاً قال يا مريم أنى لك هذا قالت هو من عند الله إن الله يرزق من يشاء بغير حساب)) (٦٦) .

ويقوى الاعتقاد بتجاوز هذه الأنثى لمرتبة القديسة، وتحولها إلى «إلهة» من خلال الصورة: (على باب مغارتها كانت اللبؤة ترقد على جنبها ... ونامت القديسة فى حضن اللبؤة ورضعت من ثديها)، فهذه الصورة تستفيد مما روى فى حكاية «مريم المصرية» من أن أسداً قد عاون القديس «زوسيموس» فى دفنها عند وفاتها بالمساعدة فى حفر القبر، ولكنها (أى الصورة) أيضاً تدعى رعاية اللبؤة للقديسة وحراستها، بل تقوم كمرضعة لها، أى أن اللبؤة بماهى «الإلهة الأم العظيمة» (٦٧) - فى كثير من الثقافات - تسقي بلبنها القديسة «مريم المصرية» المقترنة هنا - بالسيدة «مريم العذراء» التى نظر إليها الكثيرون على أنها «أم إلهية كبرى» بكل معنى الكلمة، ونادوا بأمومتها الإلهية (٦٨) . ويواصل النموذج تأكيده لهذا التوازي بين «مريم العذراء» (دخلت مارية العذراء إلى الهيكل المقدس وهى بنت ثلاث سنوات)، و «مريم المصرية» التى يسميها «مارية الأخيرة»، وهى تسمية تصدق على «رامة» من خلال الصفة (الأخيرة)، وليست (الثانية) : (متى دخلت أنت مارية الأخيرة هيكل الجسد؟ مع رغيفك الثالث ؟ الذى أحرقته الشمس الحانية القاسية ؟) .

فقد تحول الجسد (جسد «مريم المصرية») الذى تقلب كثيراً فى الرذيلة إلى هيكل تقام فيه الصلوات والتسابيح (هيكل الجسد)، صار الجسد مبذولاً للعبادة، فهيكل الجسد بالنسبة لـ «مريم المصرية» يقف موازياً للهيكل المقدس بالنسبة لـ «مريم العذراء».

ويعاود التناقض حضوره وفعاليته في بنية الصورة ، فمع احتراق الرغيف الثالث الذى حملته «مريم المصرية»، تبدأ مرحلة التنسك فى حياتها. هذا الاحتراق أحدثته الشمس التى تجمع بين نقيضين: القسوة والحنو، القسوة لشدة حرارتها فى الصحراء، والحنو لأنها بفعلها هذا (حرق الرغيف الثالث) تدفع بـ « مريم المصرية » إلى حياة جديدة نقية مقدسة .

إن «مريم» أو «ماريا» - هذه أو تلك - بأمومتها الرحيمة والمقدسة (ماريا، ماريا، يا رؤوم. يامن سقيت لبن الأمجاد جميعاً) - وهنا يتضح أن لبن اللبؤة الذى رضعته القديسة ليس سوى المجد

والتعالى؛ «مريم» هذه لا يفارقها التناقض (مرارة انهمار حبك المدرار # مرينة وسائغة السلسال هى المن والسلوى. أنت امرأة المرأتين، الساطعة # والسوداء كلتيهما). وهنا - فى نهاية النموذج - حيث يواصل السارد بعد انتهائه مما كان بدأه من وصف أحد مواقع الحفر الأثرى - تعاود «رامة» الدخول فى لعبة التوازيات السابقة، من خلال ضمير الخطاب (حبك، أنت)، والصورة (أنت امرأة المرأتين الساطعة والسوداء) التى تتوازى مع الصورة الموجودة فى النموذج السابق (كنت أنت ومازلت ظلمته الساطعة)، بل إن هذه التوازيات يخلقها أو يستدعيها وجود «رامة» مع «ميخائيل» فى أحد مواقع الحفر، وهو ما كانت الحكاية بصدد سرده قبل بداية النموذج/المقطع المدروس هنا («كانت تسير معه، إلى جانبه، تصعد على الرمل الهين، لم تتكلم، ولكنه كان أنيساً بها .... » - الزمن الآخرص. ٤٦٠).

وهكذا يظهر هذا النموذج «رامة» بوصفها إحدى تجليات السيدة «مريم العذراء» أو القديسة «مريم المصرية»، أو الإلهة الكبرى، أى بوصفها تجسداً لوحدة الإلهى والإنسانى، وحدة النقيضين من غير تعارض أو انصهار، ذلك التجسد الذى تحقق بالمسيح مرة واحدة وإلى الأبد.

يقدم هذا النموذج - إذن - رؤية خاصة، ينصهر بها الميثولوجى، ويصبح جزءاً منها، لا مجرد مدلول مستدعى، بل بوصفه أحد دوال النموذج / المقطع / النص المنتجة لدلالاته، وبسبب من ذلك تسلك الذات سلوكاً «عجيباً»، ترى الأشياء - أو تضعها - في صورة غير مألوفة، منافية للواقع وللتصور، تتحدث بلغة فانتازية، سحرية، متعالية، بما هى "... اتصال دائب بالعلو فى طابعه الإلهى وطابعه الإنسانى .... " (٦٩)، أى صياغة لوحدة الإنسانى والإلهى. إن الذات فى كل هذا تقوم بـ" ... بناء تمثيلات وتصورات رمزية لنوع من الحقيقة ... " (٧٠).

تكشف عن حضورها القوى والطاغى، إذ هى تصنع من هذه الرمزية الخاصة وجودها، حقيقتها، عالمها، وتعى ما تحمله (أى الرمزية) من دلالات متعددة ومتشابكة. إن الذات - بذلك - هى مصدر هذه الرمزية، ومدارها، والناسجة لها، والمحددة - بالتالى - لشروط تلقيها وتأويلها، وهو ما يمثل نوعاً من «المركزية» لذات تتعدد رموزها وتتنوع، تشتت المتلقى وتربكه، إذ هى تتحكم بمهارة في أسرار اللعبة (الرمزية)، تظهر للواحد بعضاً منها إذ هى تحتفظ لديها بالكثير.

ويواصل نموذج (٢٠) الكشف عن السلوك الميثولوجي للذات، ورمزيتها «الخاصة» التى تصطنعها؛ لتجاوز «وضعها» الشخصى أو واقعها، والانفتاح على الكونى والمقدس، ترى فيه الوجود

الحقيقى، اليقين، المعنى، ولكنها لا تراه مفارقاً لوجودها الإنسانى، ومن ثم فهى تعمد إلى تحيين المقدس أى جعله واقعاً معاشاً.

فـ «ميخائيل» - فى هذا النموذج - يرتفع بـ «رامة» إلى مصاف الآلهة، ويحوطها بطقوس التقديس والتمجيد والقربان. يفعل هذا فى اللحظة التى يتحدث فيها عن شعوره بالاغتراب والنفى فى الصحراء الغربية، هكذا داخل المقطع نفسه دونما فاصل، دونما تمييز بين الوقائع (حقيقية متخيلة أو استيهامية، حلم أو هذيان)، وهنا تحدث الحيرة والقلق والتردد بين ما هو واقعى / طبيعى / مألوف، وبين ما هو غير مألوف / فوق الطبيعى / لا عقلى، أى عندما **يهمش غير المألوف ما هو طبيعى، وينحيه جانباً، ويحظى هو (أى غير المألوف) بالهيمنة والكثافة والمعنى، ويصبح هو الوجود الحقيقى، الجدير بالبحث والسعى والتأمل والمساءلة والسكنى أو الإقامة.**

إن هذا النموذج – وأمثاله – صياغة « فانتاستيكية » Fantastic لا تكتفي بأن " ... تتماس مع « الفوق الطبيعى » ، تقتحم الطبيعى، وتغذيه بالغرابة. وبمستويات فانتاستيكية متراكبة متوهجة تساهم فى خلخلة سكونه، والشك فى بديهياته، بحيث إن «الدخول إلى عالم الفانتاستيك هو مفارقة عنيفة للحياة المألوفة.» (٧١)، أى لا تتوسل بتقنيات (كالحلم أو المونولوج...) تبرر هذه المفارقة أو هذا الاختلاف عما هو طبيعى، وتخفف من حيرة المتلقي وتردده، إذ تتيح له تفسيرات (عقلية) لما يواجهه من صور «غريبة» - كما سيتضح فى النموذجين التاليين، ولكنها - أيضاً - تتعامل مع العناصر فوق الطبيعية على أنها الوجود الحقيقى من غير ضرورة لتبريرها أو تسويغها، فتصبح الصور «العجيبة» أو «العجائبية» (٧٢) هى واقع الذات والعالم.

فى بداية النموذج يرتبط وجود «ميخائيل» فى الصحراء الغربية بمشاعر الغربة والوحشة رغم مرافقة « رامة » له ، بل لعلها السبب فى ذلك (نفيتنى إلى الصحراء الغربية)، وتتجسد هذه المشاعر فى أوصاف وصور لا تنافى ما هو طبيعى مألوف ، فأداء (صلاة البرمون) التى تسبق العيد تصاحبه رائحة البخور المتصاعد، وتتجاوب حركة البخور - من خلال الكناية - مع شعور «ميخائيل» (بخور الصندل والمر والمسك المضطرب الذى يصعد ويظل لا يصل إلى حضنك)، فحركته (أى البخور) مضطربة عاجزة فى سعيها نحو دفء حضن «رامة»، وتتجاوب مع شعور «ميخائيل»، ترانيم الصلاة التى تشيد بأفراح مجيدة منقضية (صلاة البرمون التى تمجد الأفراح البائدة القائمة الترانيم) ، كما يتحقق التجاوب نفسه مع وصف المكان ومحتوياته ، فكل ما به

يبعث على الوحشة والفزع والتوجس، توحي بذلك الصفات المستخدمة (دوريات الحرس أمام البوابات / العتيقة / السيارات / السوداء / الضخمة/ مضلعة / ، مطاط عجلاتها / الهائلة / مسدودة /، الأبواب التى كانت تصد غارات البدو /موصدة / أمام الأحباء ، كأس / من خشب /) . كما تجسده الصور الاستعارية والتشبيهية (السيارات ... وحوش رديئة ، مطاط عجلاتها ... مغمض العينين، أنت كأس ... مستوحش النبيذ) .

كان هذا هو المكان الذى دفعت «رامة» بـ «ميخائيل» إليه، حيث الغربة والنفى والوحشة، على أن هذا المكان بموجوداته المتخيلة لا يتصف بالغرابة وعدم المعقولية، ولكن في هذه اللحظة وعند هذا الموضع تتشكل رؤية فانتاستيكية عجائبية، وتبدأ الوقائع فوق الطبيعية في الظهور.

فـ «رامة» تغدو إلهة متعالية، تتوسد العرش، يضاء مجلسها بالنيران، ويحيط بها المقربون من الملائكة، تقام من أجلها الصلوات والتسابيح، يقدم لها المتعبدون القرابين والذبائح. يشترك «ميخائيل» فى هذه الطقوس بوصفه أوفى المتعبدين، أو «أوفى المؤمنين» بها - كما يقول فى موضع آخر: («لم يقل لها: هل تلقيت مثل هذه العبادة من غيرى؟ نعم. بلا شك، من كثيرين . هذا أعرفه ولكنى أوفى المؤمنين. فلعلك تحسبينها رقى وتعاويذ، تتملقك، تداجيك، أو تدغدغك على أقل تقدير لكنها على كل الأحوال لا تصل إليك، ربما، ولا يرتفع إليك البخور المشتعل بالوجد المكتوم. دخان شواء ذبيحة القلب لا يصل. » - الزمن الآخر ص ٢٢٩). فـ «ميخائيل» يقدم نفسه قرباناً لـ «رامة» يذبحها، ويمسح بدمه المسفوح عتبتها التى يقصدها الكثيرون، ويكشف لها قلبه وقد انشق نصفين، غير أن قربان «ميخائيل» لا يقبل، رغم أنه من بين متعبديها الذين لا عداد لهم، من قدم نفسه ذبيحة (طلبت نفسى فسفتحها لك على العتبة الرخامية الممسوحة بأقدام جحافل القادمين)، ورغم أن قلبه المتشقق دائم النبض، يجاهد باستماتة كى لا يتوقف عن الخفقان لها، ومن هنا كان ضنيناً بدمه المسفوح، فجاء قليلاً باهتاً (آثار قطرات دم باهت ضنين، كشفت قلبي لك لكنك لم تنظري الشقين المتفطرين مفتوحين، نبضهما لا يتوقف، مستميت)؛ **ورغم أنه يندفع إليها برغبة لا حدود لها، يطلق ما لديه من شهوة حبيسة بطول الأمد، في جو شعائرى مهيب، يمنح فيه معبودته ما أودعته بقلبه من شهوة ورغبة. إنه يعيد إليها ماوهبته إياه من قدم الأزل** (قبور الشهوة مفتوحة كما فى اليوم الأخير، فى نداء الأبواق الجليل). إن هذا لهو ما يحدث يوم الدينونة. يوم القيامة، هناك قيامة

الأموات، أما هنا فهى قيامة للشهوة، وليس غريباً أن يكون لقاء الشهوة موتاً، وأن يكون سرير الشهوة قبراً (قبور الشهوة)، فالمتعة أو الحياة والموت نقيضان يجتمعان لدى آلهة الحب والجنس (ولدى «رامة» أيضاً)، ولكن فى الحالين (فهما متماثلان بفعل الاستعارة) إما القبول أو الرفض. ويكون الرفض هو مصير «ميخائيل» (كشفت قلبى لك لكنك لم تنظرى)، وهو ما يتوازى - فى هذا النموذج أو فى المقطع المستشهد به أعلاه - مع البخور أو الدخان الذى لا يصل «رامة» (بخور الصندل والمر والمسك المضطرب الذى يصعد ويظل لا يصل إلى حضنك. لا يرتفع إليك البخور المشتعل بالوجد المكتوم. دخان شواء ذبيحة القلب لا يصل).

ويقف «ميخائيل» بين يدى «رامة»، أمام عرشها الذى تعتليه، فيجد منها فى البداية حفاوة وكرماً بالغين، تقربه منها، فيجلس عند ساقيها، وتمد له ذراعيها محملتين بالخير (وجلست على عرش ساقيك الذهبيتين الذى تحيط به النيران والشاروبيم، والتفت بى ذراعاك المورقتان المثقلتان بالتمر).

يحفل مجلسها هذا بمظاهر العظمة والسمو، تحيط به النيران والشاروبيم، وينتصب ساقاها عرشاً مرتفعاً - بفعل التشبيه - يقف الجميع دونه، عند أطرافه الدنيا، إضافة إلى أنهما ساقان من ذهب. ومن خلال الاستعارة يصير ذراعاها نبتاً مورقاً مثمراً، ولكن لم يلبث «ميخائيل» أن فقد رعاية «رامة» وحنوها، فسقط، دون أن يعينه أحد من «الشاروبيم» (وسقطت فلم يقمنى أحد الشاروبيم، انخذلوا جميعاً بأجنحتهم الهشة أمام سطوة الملاك الشرير)، فـ «الشاروبيم» أو «الكاروبيم» Cherubim الذين هم - على القول الأغلب - أرواح أو مخلوقات مجنحة، تكون فى خدمة الإله، وتقوم على حراسة شجرة الحياة بعد طرد الإنسان من جنة عدن(٧٣)؛ هؤلاء الشاروبيم تخور قواهم أمام قوة الملاك الشرير (= الشيطان) وسطوته، فقد تبدلت قدراتهم الفائقة فوق - الطبيعة ضعفاً وعجزاً، فلم تعد أجنحتهم كما كانت مصدر حماية وأمن، وأداة عون ومدد. إنها - إذن - أجنحة (هشة) لا تقوى على حمل «ميخائيل» ومساعدته، كما كانت « مطية » الإله من قبل ولا تمكنه من الوصول إلى شجرة الحياة (= شجرة الخلد) التى هى فى حراسة الشاروبيم، تلك الشجرة (أو الامتيازات المجيدة) التى تنتظر المفديين فى العالم الآخر(٧٤)، أمثال « ميخائيل » الذى يقدم نفسه - هنا - فدية؛ وهكذا يقوم الشيطان - دائماً - بدوره فى الحرمان من جنة الخلد، الأمر الذى جعل صوت الناقوس المبتهج بالعيد وتسابيح الهوسانا بالليل - تصدر متخافتة ضعيفة

من حلق مجروح، وهو ما يؤديه الفعل المضعف (يتكتمه)، والصفتين المتناقضتين (البهيج # الجريح) فى: (صليل الناقوس البهيج، وهتاف الهوسانا. هوسانا يتكتمه الحلق الجريح).

يحاط «ميخائيل» بقوى خاملة معطلة، سواء الشاروبيم، أو النيران المرتبطة بوجودهم، أما تلك النار التى توقد، ليستيقظ الميت، وتشتعل روحه من جديد بالحياة - كما هو الحال فى معابد «ايزيس» (٧٥) - فلا تصل «ميخائيل» (أخطأتنى النار المحيية من الأموات). ويتفق هذا مع قناعته بأن فى الموت راحة له من حياته (وأنا لن أريح حياتى إلا بالموت)، ولكنه سرعان ما يكتشف أن ذلك غير حقيقى، ليس لأن بعثه وإعادته للحياة لن يبلغه الخلد، فلا أحد يعينه على الوصول إلى شجرة الحياة، بل بالأحرى لأن الموت غير منقض، لن يعقبه بعث ولا قيامة ولا جزاء (لا، حتى الموت لم تنكسر شوكته فى رمل الصحراء العامرة بأجداث الشهداء القدامى، ليست لهم قيامة، ليس هناك ربح ولا خسران)، فالموت أشبه بشوكة صلبة صلدة، تضرب بجذورها فى رمل الصحراء التى شهدت كثيراً مما جرى للعديد من الشهداء. ينبت الموت فى هذه الصحراء نبتاً دائماً غير منقطع شائكاً غير مثمر، وتخيم عليها (أى الصحراء) سكينة مهيبة مروعة، سكينة الموت ووحشته، وسكينة التسابيح التى تضرب سياجاً أو ستاراً حول الصحراء، أى إن التسابيح تصير - بفعل التشبيه - (ستاراً) لا يخترقه، ولا يذهب بهذه السكينة وهذا الهدوء - سوى صوت رياح «كيهك» الباردة القاسية (صفير رياح كيهك يخترق ستار التسابيح).

لا يجد «ميخائيل»- إذن - فى هذه الصحراء سوى النفى والغربة والوحشة والموت والألم الدائم، رغم أنها (أى الصحراء) تفيض بحضور «رامة» الثرى والغنى، فآثارها على الرمال تغدو - استعارياً - دسماً يشبعها (آثارك تقطر دسماً على الرمال).

هذا ما يدركه «ميخائيل» جيداً. إنه متعلق بالحب من أجلها هى فقط، حتى وإن لم تعرف هذا منه (ليس الحب لذاته، بل الحب لك أنت التى لا تعرفيننى)، أما هو فيعرف تمام المعرفة يعرف تفاصيل جسدها ومفاتنها بكل حواسه (أما أنا فأعرف طعم كتفك المدورة الناعمة تحت شفتى، ويداى ....)، تتحول شفتاه ويداه إلى أداة للمعرفة بامتياز، غير أنها معرفة لا يعاينها الآن فهو فى هذه اللحظة يعانى فقداً وخواء، بل هى معرفة تنتسب إلى الماضى، إلى الذكرى، فيداه صارت - استعارياً - لهما ذاكرة حافظة وواعية ونشطة دائماً، تمده بما لا يمكن أن يحيط به.

إنهـا ذاكـرة غنيـة متفجـرة (يـداى الخاويتـان لهمـا ذاكرتهمـا التـى لا أحكمهـا، ذاكـرة حيـة ومرتعدة). تعى نضارة جسمها وامتلاءه الذى يعده بكل خير ومتعة، غير أن الملاك الشرير أو الشيطان - الذى يأخذ - دائماً - صورة «التنين» أو الحية (٧٦) - يترصد أبداً هذه النضارة، هذا الجسد البض يترصد إلهـة «ميخائيل» المقدسـة، يقطـع - بذلك - عليـه أى تواصل مـع معبودتـه. إنهـا تكتنـز متعـاً تفيض منهـا، إذ هى تبدو على الدوام خارجة من بين أنيـاب التنـانين ذبيحـة (ذاكرة حيـة ومرتعدة. ببضاضـة لحـم الإلهـة الذبيحـة الصـاعدة أبداً مـن بين أنيـاب التنـانين متفجـرة بـالمن والسلوى)، وبهذا تختلط المتعة بالفزع داخل ذاكرة يقظة دائماً، مما يجعل الأمر ثقيلاً، قاسياً ومروعاً (حية ومرتعدة).

وإزاء اتهـام «ميخائيـل» لـس «رامـة» بعـدم معرفتـه وتجاهلـه، يـأتى قولهـا : (أنـت الـذى أحببتك أعز ما أحببت فى حياتى)، رغم أنها لا ترغب كثيراً فى الكلام، ولا يهمها هذا (أما هى فقد قالت له: أنا لا أتكلم، لا يهمنى أن أتكلم)؛ يأتى هذا القول بمثابة رد غير مباشر على هذا الاتهام.

لكـن «ميخائيـل» لا يقنـع بهـذا، يـرى نفسـه تجسيداً للمعانـاة والـنقص والفقـدان، ومـن ثـم يلتفـت إلى معانـاة «المسيح»، بالإشـارة إلى «الجلجثـة»، أى الموضـع الذى صلب فيـه «المسيح» (٧٧) حيث ثبتت يداه وقدماه فى الخشب بمسامير حـادة تنفذ بقسوة كذوات الأنيـاب من الوحـوش - على سبيل الاستعارة- إلى عظامـه (قـال: فى جلجثـة الطريق الليلى، تحت وطء الخشب والمسامير الحـادة المسننة الأنيـاب تغـوص فـى عظـم يديـه المشبوحتين وقدميـه المشلولتين عـن الـرقص)، وإلى جانـب الاسـتعارة (المسـامير المسـننة الأنيـاب)، تـأتى الأوصـاف التاليـة لتعمـق الإحسـاس المريـر بالأزمـة (الليلى، الحادة، تغوص، المشلولتين عن الرقص).

ولقد ضحى «المسيح»، وقدم نفسه للموت راضياً وهكذا فعل «ميخائيل»، قـام «المسيح» بهذا من أجل خلاص البشرية، أما السبب وراء صنيع «ميخائيل»، فهو موضع تساؤل يوجهه إلى نفسه ملتفتاً - بذلك - وفـى اللحظة ذاتهـا - من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب (.. يديه ... قدميه ... كيف ترضى طائعاً أن تمزق أوراق وردتك ؟)، **سؤال قائم بلا جواب، ومن غير انتظار له، من غير رغبة منه في التخلى عن الحيرة والقلق، عن شكه في معبودته** «رامة» التى تعد تجسيداً للسيدة «مريم العذراء» المرموز بها - فى التراث المسيحى - بالوردة (٧٨).

فـ «ميخائيل» - بذلك - إذ يبقى على حيرته إزاء «رامة»، فهو إنما يكون قد مزق «وردته»، أى «رامتـ»ـه التى هى الوردة (على سبيل الاستعارة التصريحية). غير أنه يبدو أن « ميخائيل »

يرحب بهذه التضحية والفداء، يقبل عليها كما لو كان الأمر تتويجاً لقائد أو ملك، أو على الأصح لشهيد، فهو يضم إلى صدره المفتوح - سبق أن كشف قلبه لـ «رامة» مفتوحاً شقين - رأسه التى تميل، محتضناً - بذلك - وردة لا رأس مصلوب، فالرأس صارت - عبر التشبيه - وردة (وردة الرأس)، وهو ما يتجاوب مع إكليل الشوك الذى يحيط به، ويزينه (الرأس المحنى تحت غار الشوك)، فشجر الغار الذى كان يتوج به القائد المظفر أو الشاعر العظيم رمزاً لمجده [(٧٩)] - صار من الشوك، كما حدث مع «المسيح» عند الصلب، تعذيباً له واستهزاء به، بإدعائه أنه ملك [(٨٠)]. والدم الذى يبلل الرأس لا يسيل إلا ببطء، ولا يسقط منه شئ على الجلجثة لطهره وقداسته (أحتجن إلى صدرى وردة الرأس المحنى تحت غار الشوك. مخضلة بطل الدم الذى يتفصد ببطء ولا يسقط أبداً على تراب الجلجثة).

إن «ميخائيل» يتحمل المعاناة/الصلب حتى وإن لم تسفر عن فوز يراها فخراً له وتتويجاً أو قدراً محتوماً.

إنه لا ييتأس أن يكون شبيهاً بـ « دون كيشوت »، يضيع كفاحه سدى، حيث يحارب لا شئ، يحارب طواحين الهواء، بدرع قديمة لا تقيه أى سوء يراد به. غير أن «رامة» على النقيض من «ميخائيل». إنها تأخذ صورة «الأمازونات» Amazon، أى الإناث المحاربات المقاتلات [(٨١)]، ومن ثم فهى لا تقدر كثيراً تضحية «ميخائيل» وفديته، تراه «دون كيشوت» آخر يجاهد عبثاً (وقال أيضاً: أمازونة القاهرة الغريبة، شقيقة المحارب فى خضم طواحين الهواء، بدرعه القديمة التى لا تصد شيئاً).

ويؤكد «ميخائيل» أن تضحيته وبذله وعطاءه الجسدى ليس فعلاً جنونياً واهماً، غير متعقل ولكنه فعل فطرى، برئ، طاهر ونقى. إنه يفتدى هذه القيم فى زمن يخلو من الفروسية والفرسان (فروسية الإعطاء الجسدى بريئة وأولية، تعود طاهرة من كل لوثة، ليست من هذه الأيام، تتجاوز كل الأيام). بل إنه نوع من الفداء الدائم، غير المنقضى، وغير المشروط، وغير المحدود. وما ذلك إلا من أجل محبوبة دائمة، أبدية، مقدسة. (قال لها: أحبك لأنك أنت، أحبك الحبين معاً)، من أجل محبوبة موجودة وباقية من غير أحد، لا وجود لشىء غيرها، لا معنى للحب إلا لها، ولا محبوب غيرها، الحب لها وحدها، كل الحب، حب الهوى، والحب لها من حيث هى. فـ «ميخائيل» يحبها الحبين، كما كانت تتغنى «رابعة العدوية» (ت ٨٠١ م):

أحبــك حبـين حـب الهـوى وحبـاً لأنـك أهـل لـذاكا
فأمـا الـذى هـو حـب الهـوى فكشـفك لـى الحجـب حتـى أراكـا
وأمـا الـذى أنـت أهـل لـه فلست أرى الكـون حتـى أراكـا [٨٢]

ولا تمثل الخطابات المنقولة السابقة (أما هى فقد قالت له، وقالت له، قال، وقال أيضاً، قال لها:) - انقطاعاً فى الرؤية الفانتاستيكية، وإنما تواصل تقديها من خلال التوازيات مع الرموز والأحداث الأسطورية والتراثية، ليس فقط باستدعائها بشكل صريح أو غير مباشر (الجلجنة أمازونة، طواحين الهواء، أحبك الحبين معاً)، ولكن باستعمالها في تكوين «صور» تشكل وجوداً فانتاستيكياً للذات (أى «ميخائيل»)، وجوداً مماثلاً لحياة ومصير تلك الشخصيات الأسطورية والدينية، كما هو الحال فى صور: الصلب، محاربة طواحين الهواء، التى يتقاسمها «ميخائيل» مع «المسيح» و «دون كيشوت».

هذا الوجود الميثولوجى الفانتاستيكى للذات - كما سبق القول - لا يرتبط بحلم أو توهم أو هلوسة، ولكنه يصاحب «ميخائيل» في يقظته، فمن على سرير «رامة»، ومن وراء الزجاج العريض المبلل بالندى – كان « ميخائيل » يرى غبار الجبل الصخرى ورماله الخشنة فى ظلمة آخر الليل، ومن على هذا الجبل الذى يدرك « ميخائيل » أوصافه الدقيقة رغم الندى الموجود على الزجاج ورغم بقايا ظلمة الليل وقت الفجر (من على سريرها، كان يرى الجبل أغبر صخرياً فى غبشة الفجر وخشونة رماله، من وراء لوحة الزجاج الواحدة العريضة المبلولة من الخارج بالندى)؛ على هذا الجبل كان يجرى مشهد فانتاستيكى، تشارك فيه شخصيات ميثولوجية (صاحب القربان المرفوض الشاروبيم والصاروفيم)، مع مظاهر حديثة للحياة (الديسكو، النيون) فـ « ميخائيل » يبصر عن قرب شديد جداً شخصاً بوجه ناعم الملمس تغور به عيناه، يقفز نازلاً من صخرة إلى أخرى، يحمل فأساً، وعلى يديه آثار دم، ومن شقوق المغارات لا يزال يصعد منها دخان قربانه المرفوض، وتتبعه جماعة « الشاروبيم » - خدمة الإله وحراس شجرة الحياة، و«الصاروفيم» [٨٣] Serophim – الحارسين لعرش الإله بعيونهم اللامعة مثل الخرز، تطرده بعيداً بأجنحتها التى ترفرف بسرعة وخفة لكن بتصميم وحدة قاسية فى الوقت نفسه، مما يحول دون تقدمه حاملاً قربانه (وكان يراه على الجبل عن كثب جداً، أساريره ناعمة تحت عينيه الغائرتين، يثب نازلاً من صخرة إلى صخرة، وفأسه

فى يده، ودخان قربانه المرفوض مازال يصعد من شقوق المغارات والخلوات، والدم على يديه. سرب الشاروبيم والصاروفيم يرفرف حواليه كأنه يطرده بخفيف جارح مصمم) . إن هذا الشخص أقرب إلى أن يكون «قابيل» المزارع الذى قتل أخاه «هابيل» - الراعى، بعدما رفض قربانه (أى «قابيل») بينما قبل من أخيه القربان (٨٤) .

ويظهر «ميخائيل» متوازياً مع هذا الشخص / «قابيل»، قدم نفسه قرباناً لـ «رامة» لم تقنع به، ولم تقدر له هذا. تصاعد دخان ذبيحته (أى نفسه أو قلبه) وتصاعد البخور، دون أن يصل «رامة» كما لم يصل دخان القربان المرفوض المتصاعد من المغارات والخلوات، لم يجد «ميخائيل» عوناً من «الشاروبيم» ليصل إلى معبودته وعرشها، أو إلى شجرة الحياة، كما كان، «الشاروبيم» و«الصاروفيم» سداً بين صاحب القربان المرفوض والإله، أى إن «الشاروبيم» و«الصاروفيم» التى تشكل مكوناً فانتاستيكياً لهذا المشهد بوصفها مخلوقات روحانية غريبة - إنما تعمل فى الحالين ضد «التواصل» مع المعبود، بما يصاحب حالة الانقطاع هذه من مشاعر سلبية من نفى وغربة وعجز وخيبة، فليس فى الأمر اقتراب من طبيعة «رامة» المتناقضة - كما استنتج البعض (٨٥) .

أراد «ميخائيل» بذبح نفسه وسفك دمه قرباناً لـ «رامة» - كمال الاتصال بـ «رامة» والتوحد معها، مطلق الشهوة واللذة، كما كان ذبح أو قتل «قابيل» لأخيه، ورفض قربانه، وفراره بعد طرد الرب له - سبباً فى استيطان أرض أخرى، وبناء مدينة، وتوالد النسل الذى تمتد إليه أصول المدنية، أى بداية مرحلة مستقرة من الحياة - حيث كان «قابيل» يعمل مزارعاً يقوم على حراثة الأرض - مغايرة للحياة البدوية الرعوية التى تقلصت بقتل « هابيل » الراعى، **ومن هنا كان القتل - من بعض الوجوه - «طقسياً» تحققت به مظاهر الحياة، من استقرار وخصب ومتعة** (٨٦) .

وهو ما يتجسد - فى النموذج - فى العديد من الصور (الكنائية المنزع بشكل عام، لكن الاستعارية والرمزية فى تفاصيلها الكثيرة) التى ترسم جواً صارخاً من البهجة واللذة والهوس بالمتعة، يدمج بين ما يسميه النموذج (بنات صاحب القربان المرفوض)، وبين (بنات الناس) و(صرخات الديسكو) و (الأجنحة). فبنات صاحب القربان اللاتى لا عداد لهن يحيطن به أجسامهن تمتلئ قوة وحياة وشهوة (وكانت حوالية بناته، لا عداد لهن، أجسامهن الملساء المدورة الحنيات قوية، يتلوين من الشهوة تحت وطأة عشق الأجنحة، أبيحت تحت هجمة الأجنحة كل حرمات أجسادهن)، وهنا يظهر أن المخلوقات المجنحة (أى «الشاروبيم» و «الصاروفيم») التى

صدت صاحب القربان المرفوض / «ميخائيل» - كانت تريد له الحياة والوجود، لا الفناء والذوبان فى الآخر / المعبود. كان التخاذل والصد والانتهاك عشقاً منها، أرادت له وجوداً مقدساً مطلقاً غير مفارق، يبذل فيه الجسد متعة، لا يرصد للذبح. هنا تتزاحم الأثداء والبطون والأذرع والأطراف والعيون فى جو صاخب معربد (صرخات الديسكو المبحوحة تلتصق كالحيات بالأثداء المبذولة وسفوح البطون، والأجنحة العريضة القوية تلتف ببنات الناس فوق أذرع مفتولة، ومضات النيون حمراء تنظر إلى عربدة الأطراف جاحظة العيون)؛ فلا انفصال هنا بين أصوات الناس وموسيقى الديسكو كما يظهره المجاز المرسل (صرخات الديسكو المبحوحة)، ولا بين أجسامهم وهذه الموسيقى التى أحالتها - عبر التشبيه - حيات (تلتصق كالحيات)، ولا قيد ولا شرط للمتعة، كما يتجسد فى المجاز المرسل (الأثداء المبذولة، عربدة الأطراف)؛ يدعم هذا إيحاءات الأوصاف (الأجنحة / العريضة / القوية /، أذرع / مفتولة /، ومضات النيون / حمراء /)، وإيحاء الاستعارة (ومضات النيون تنظر جاحظة العيون). غير أن هذا الفعل الذى تختلط فيه الأجساد وتتراكب تحت النور محدثة صوتاً مسموعاً - كناية عن شدة الالتحام وقوته وعنف الرغبة؛ هذا الفعل يظل قرباناً مرفوضاً (عويل اختلاط الأجساد المتراكبة يصعد إلى السماء تحت النور ويسقط مرفوضاً على الجبل).

وهكذا يتأسس الوجود الإنسانى على «القربان المرفوض» دائماً، أى على أبدية الفشل أو السقوط الذى " ... يتحقق فى المشاركة فى بناء عالم فى نطاق الوجود، مع الرغبة فى أن يكون ذلك العالم منتظماً وذا بقاء ودوام . ولكن مع جسارة الوعى بمخاطرة السقوط الأكيد ... " (٨٧) .

ولا يبقى سوى السعى والحلم والتطلع إلى «قبول غير متحقق»، لا سبيل غيره.

يمنح نموذج (٢١) مابه من صور «غريبة» تبريراً، إذ يكشف عن أنما خيالات واستيهامات تتراءى لـ « ميخائيل » أثناء حواره الداخلي مع نفسه (قال لنفسه) . فـ «ميخائيل» يشهد تقويضاً أو انهياراً مروعاً، يصاحبه ألم عظيم لا حدود له، يخرج صوته من شدة الألم والوجع صرخة عالية ممدودة (يصرخ فى الصمت المطبق آآآآى ... آآآآى ... يجأر)، يمسك فمه المفتوح على آخره فيما يشبه الشق؛ ليسع صرخته الهائلة التى يطلقها بكل ما يملك من صوت. إنها صرخة ممتدة وطويلة بوجعها كالشعلة الموقدة التى لا تنطفئ (يمسك بفمه المشقوق، فاغراً بملء صوته، عن صرخته التى لا تنطفئ). ورغم دلالة الكلمات والصور (يصرخ، آآآى، يجأر، ملء صوته، لا تنطفئ) على شدة الصرخة ودويها المرتفع الذى لاشك سيزداد وضوحاً وقوة فى حالة الصمت (المطبق)، أى الكثيف

والدائم - إلا أنها مع ذلك جاءت صرخة «غير مسموعة». إنها تملأ الكون كله، كل مكان فيه، حتى ما كان منه غائراً غير واضح عمقه (وغير مسموعة تملأ كل فجوة، كل حفرة، كل جرح، كل ثغرة فى الأرض والسماء)، ومع ذلك فهى غير مسموعة.

يتوفر لها - إذن - النقيضان، تحمل صوت الأنين والوجع عالياً مدوياً، فإذا خرجت. وعمت الكون، صارت مكتومة تحتبس لديها الآلام العميقة.

فالأمر يجسد صراعاً عميقاً داخل النفس غير منقض. فنفس «ميخائيل» لا ينالها الفناء والتبدد، وليست نهايتها حدثاً منقضياً، وإنما تقف هى شاهدة على موتها الدائم المستمر، تنظر بنفسها حطامها وأنقاضها، ومن ثم لا يصبح موتها «المعلن» مصيراً نهائياً وحقيقياً، كما لم تكن الصرخة المدوية فى أسماع الجميع إفضاء نهائياً للأوجاع، **يظل غير المعلن وغير المسموع هو الألم الحقيقى واللانهائى.**

هذا هو ما يجسده عدد من الصور التى تعرض الانهيار أو التحطم الداخلى للنفس فـ (الضلوع) تنهار وتتصادم فى تداعيها كما تسقط (القضبان) الصلبة، بفعل قوة الصوت الغليظ الذى يشبه زئير الأسد (زئير أجش تتقوض تحته قضبان الضلوع). إن ما يحدث هو زلزال عنيف مدمر، يطيح بأركان القلب ويحطمها، يبعثر أشلاءه التى تشبه (أحجاراً) صلبة، مكسورة، اقتطعها بقسوة (ظفر) وحش أو سبع ضار. إن قلب «ميخائيل» الذى يبلغ من الصغر حجم (الحبة) يتحول إلى هذه الأنقاض الهائلة كالتى تخرج من بناية ضخمة (زلزال تتخبط فيه، وتسقط، أحجار مكسورة وصلبة، مقطوعة بالظفر والمخلب، من حبة القلب). وكما كان التناقض صارخاً ومدهشاً، ومؤسياً فى الوقت نفسه (أحجار # حبة)، فإنه يستمر عندما تتجمع أصابع اليدين، لتحفر (بركاً) يسيل منها الدم قطرات فى جدران شديدة الصلابة، تريد أن تنزع عن الحجر صلابته وقسوته، تجرده من طبيعته التى يحافظ عليها دائماً بتصميم وإباء (اليدان بأصابعهما المتقبضة تحفر البرك المتقطرة بالدم فى جدران صلدة قاسية، وتكشط فلذة الحجر الذى ينبض بعناد وانتظام).

تشكل (الضلوع، القلب، اليدان، الفم، الصرخة) صوراً غريبة، متناقضة، منافية للعقل فى مشهد يسوده التصدع والانهيار والتداعى، يتناثر فيه الحطام والأنقاض، تحمل علاماته العديدة دلالات الصلابة والعناء والقسوة والمعاناة الدائمة.

وهنا يظهر « ميخائيل » واعياً بآلامه، واعياً بدوامها ولا نهائيتها، يعيش بها من غير انفصال، من غير قدرة على محوها. إنها قدره المحتوم الذى يشهده ويعيشه، تماماً كما يعيش مع «التنين» - ذلك الحيوان الخرافى الذى يظهر فى كثير من أساطير العالم (٨٨)، يظهران معاً فى عناق دائم أبدى لا انفصام فيه، يتلازم وجودهما معاً، لا قدرة لـ «ميخائيل» على الفرار أو الخلاص، لا قدرة له على ذبح أو قتل التنين - كما حدث له فى كثير من الأساطير - حتى ولو توهم أحياناً أنه فعل ذلك، ولكن تظل أسنان التنين مغروزة دائماً فى قلب «ميخائيل»، شاهدة على وجوده المؤلم بدوامة وتجدده اللانهائى (قال لنفسه: لم أقتل التنين، أعيش معه، أسنانه مغروزة فى قلبى، متعانقين بلا فراق أبداً حتى الموت).

وكما تشيع أسطورة التنين وتتنوع أحداثها باختلاف الثقافات والميثولوجيات، " ... الأمر الذى يجعل ربطها برمز معين على قدر كبير من الصعوبة، دون الوقوع فى ورطة التعميم وأحادية النظرة ... " (٨٩)، كذلك تتعدد دلالة التنين - عند «إدوار الخراط» - وتبلغ درجة عالية من الغموض والالتباس والمراوغة، بتعدد مواضعه وسياقاته (٩٠)، وكان ذلك وراء الاختلاف الواضح بين دارسى نصوص «الخراط» حول رمزية التنين، وعدم جزمهم بها، ومن ثم فإن القول بأن التنين معبر عن «رامة» أو «ميخائيل» أو ثنائيته، أو المرأة بوجه عام، أوالحب، أو المعرفى، أو الآخر المعرفى أو المطلق، أو طبيعة الإنسان المزدوجة التى تجمع الشر والخير، أو الموت والاستحالة (٩١)؛ إن كل هذه التأويلات لا تستجيب فقط لتعددية رمز التنين فى الأساطير، وإنما أيضاً لما يمنحه «الخراط» للتنين من وجود متعدد، حر، غامض، محاط بصور مجازية تفقده مرجعياته، وتعيق كثيراً محاولات تفسيره وتأويل دلالته، ومن ثم سيصبح أى فهم للتنين بمثابة نوع من « التورط » مع النص، لا غنى عنه، ولا مفر منه، يلازم فعل القراءة أو التفسير. وفى ضوء هذا يمكن مضاعفة المقترحات المقدمة بالقول بأن التنين يقترب - فى هذا النموذج وفى غيره من سياقات - من أن يكون تعبيراً عن : **النقص الدائم الأصيل الذى يعترض أبداً كمال التحقق أو كمال الوجود أو المطلق، وهنا يصبح عدم قتل التنين عجزاً عن تجاوز النقص وما يرتبط به من ألم ومعاناة وعذاب ....، وعجزاً عن الوصول إلى الوجود الحق، الأبدى. المطلق، للذات، ومن ثم فإن وجود «آخر» مغاير ومفارق** للذات، سواء كان بداخل الذات (انقسامها أو ثنائيتها)، أو خارجها فيما يتعلق بالحب، المعرفة المجتمع، الزمن - **سيكون مشاراً إليه بالتنين غير المقتول**؛ لأن هذا الآخر يهدد وحدة الذات ووجودها

المطلق غير النسبى وغير المشروط، وفي اللحظات التى يتوهم فيها «ميخائيل» أنه وصل إلى كمال التحقق، خاصة في الحب والجنس، أو في الطفولة - يدعى تصالحاً مع التنين، أو أنه قتل التنين. لكن لا يلبث أن يتبين أنه لم يفعل هذا في الحقيقة، وأن التنين لازال : («... وقد قتلنا التنين معاً .... سأعرف أن أسنان التنين المنزوعة سوف تنبثق من جديد بألف تنين ... » - الزمن الآخرص. ٩٤).

يقدم الحلم تفسيراً لما يتضمنه نموذج (٢٢) من صور غريبة، لا تخضع لقوانين المنطق والعقل والواقع، حيث إن الحلم له منطقه الخاص، بما أنه يقدم خبرة ذهنية حال انقطاع كل اتصال بالعالم الخارجى أثناء النوم، ومن ثم فهو ينفتح على خبرات، ذكريات، أوهام، رغبات، أحداث تجهل مقولات الزمان والمكان والمنطق، فـ " ... خلال النوم يتراجع ملكوت الضرورة، ويخلى مكانه لملكوت الحرية، وتغدو كينونة الـ « أنا » مرجعية الأفكار والمشاعر الوحيدة. من هنا كان النشاط الذهنى يخضع خلال النوم لمنطق مختلف تماماً عن منطق اليقظة .... " (٩٢).

وهذا من شأنه أن يجعل من الأحلام بنية معقدة غامضة طالما أنها نتاج التجربة الداخلية للفرد، نوع معين من النشاط الذهنى، إفضاء إلى الذات بما هو حميمى وخاص، يبتدع الفرد رموزها وحبكتها أى ترابطاتها، خاصة عندما تظهر داخل نص أدبى.

فـ «ميخائيل» يرى نفسه منحنياً، يأخذ وضع الزاحف على الأرض، يتحرك ببطء فى جو ملفع بالصمت والوحشة والظلمة، وهو ما تبرزه أوصاف: الحارة، الفوانيس، الحيطان، النوافذ الوجوه. فالحارة ضيقة متربة، والفوانيس كلها مطفأة، والحيطان عالية مسدودة تميل عليه، والنوافذ مغلقة لا يطل منها أحد، فلا أثر لحياة خلف الجدران والنوافذ، والوجوه توارت واختفت عن عينيه. كما يجسد هذا الوضع عدد من الصور. فالمجاز المرسل (العيون صمتت، لا تريد تورطاً) يجعل من مجرد نظرة العين مشاركة من صاحبها يحاسب عليها، فهى نظرة محايدة لشخص صامت يريد النجاة، ومن ثم لن يجدى «ميخائيل» وجود آخرين بجواره يتأملونه، فلن يكترثوا به، وسرعان ما يديرون وجوههم عنه دونما مبالاة.

والاستعارة (الصمت ملئ كثيف) تحيل الصمت شيئاً مرئياً يشغل فضاء الحارة بوطأته وثقله وكثافته، فيزداد الإحساس بالسكينة الموحشة. وهنا يظهر مخلوق غريب، طائر لا وجه له، على كتف «ميخائيل» وهو يزحف ببطء، يحس به ملتصقاً بشدة بمؤخرة عنقه دون أن يتحرك أو يتزحزح، رغم أنه خفيف الوزن. وكان «ميخائيل» يحس خشونة ريشه وبملمس ظفره القوى. إن

هذا الطائر - لاشك - نوع من السباع الجارحة، يظهر هذا فى التعبير عن الظفر بلفظ (المخلب)، وفى الصورة الموسعة (أجد من وراء عنقى مس المخلب كأن فيه رائحة الحديد وصلابته وألمح لمعانها المكتوم، تمسك بعظمة كتفى من الجانبين مسكة لا فكاك منها) فالمخلب يكاد يكون - لقوته وقبضته بكتف «ميخائيل» - حديداً، له رائحة الحديد وصلابته، وهى صلابة تكشف عن نفسها بما عليها من لمعان وبريق، لم ينلها الصدأ، فتغدو رخوة لينة، غير أن اللمعان يتصف بصفة ليست له هى (الكتمان)، تتجاوب مع جو الصمت والسكينة، ولتصبح قبضة المخلب مع قوتها - وربما بسبب قوتها - لا يصاحبها صوت أو أثر مسموع.

ويظن «ميخائيل» أن هذا الطائر الملتصق بكتفه إنما هو طائر خرافى أو شبه أسطورى لا يمكنه التعرف عليه، ليس لما يسود حلمه المزعج من ظلمة كثيفة دائمة (سواد الكابوس المطبق)، ولكن بالأحرى لجهله بحقيقة هذا الطائر، أو بما يشبهه فى الواقع. إ

نه يقترب من: البجعة، الرخ، الصقر، العقاب، البراك الأبيض، دون أن يكون أياً منها بالتحديد، وهكذا يرى «ميخائيل» نفسه هدفاً لكائن خرافي، أو شبه أسطورى (كالصقر والبراك)، يترصده دون أن يدرك كنهه إنه وحش كاسر، يتهدد « ميخائيل » بجناحيه ومنقاره فجناحاه ينذران بفعل وحشى قاس (جناحاه وحشيان)، ومنقاره الموجه مباشرة باتجاه «ميخائيل» يشبه رمحاً نافذاً مسدداً (منقاره رمح مشرع جارح). وهنا يتبين «ميخائيل» مقصد هذا الطائر، فيزداد الأخير وطأة وثقلاً على كتف «ميخائيل»، ويأخذ وزنه يتضاعف باستمرار بعد ما كان الوصف من قبل بأنه (خفيف الوزن)، وتصبح - بالتالى - محاولة «ميخائيل» فى النهوض والاعتدال أمراً صعباً للغاية، خاصة أن الحارة لازالت مظلمة، موحشة، خاوية، طويلة. يحاول «ميخائيل» بكل قوته أن يسند يديه إلى الأرض، ليتمكن من القيام وهو يحمل ذلك الثقل المتزايد. إن محاولة «ميخائيل» أو أمله أو أقصى ما يطمح إليه هو الاستواء قائماً بهذا الثقل، **أما أن يتخلص منه - ليستطيع القيام - فيبدو أن «ميخائيل» يستبعده ويدرك استحالته تماماً، فلا خلاص له منه أبداً** وهو ما يتأكد بالنفى القاطع (قبضته لن تنتزع إلى الأبد. لم يعد أمل فى أن أنفضه عنى، أن أخلص من هذا العبء الذى لا يطاق الذى يرزخ بى).

فالمخالب تحكم القبضة على كتف «ميخائيل» فيما يشبه فعل الاحتضان (يحتضن كتفى بمخالبه)، بل تتغلغل عميقاً فى عظامه، دونما ألم، وهو ما يتجاوب مع وصف المخلب باللمعان

(المكتوم)، وتشبه هذه المخالب أشواكاً تغوص بداخل العظم (كلابات غائرة تنزل فى العظم)، بما يزيد «ميخائيل» إحساساً بثقلها يضاعفه رائحتها اللاذعة الخانقة، واتساع الجناحين، الأمر الذى يفقده القدرة على النهوض، فيحاول يائساً الزحف على الأرض، تحتك يداه بالتراب، فيحس به خشناً، نقياً، غير مختلط بآثار دم، رغم ما يشتمل عليه التراب من حصى وحجارة صغيرة للغاية. إنها لا تحدث له جرحاً، وإن ساهمت فى إضعاف مقاومته أثناء زحفه، إذ يدرك عدم جدوى المقاومة، فيبدأ في السقوط على الأرض.

يمثل هذا الكائن الخرافي عبئاً ثقيلاً لا يفارق أبداً «ميخائيل» الذى يقاومه من غير جدوى - فيصبح تحمله أمراً لا مفر منه، برغبة منه أو دونما رغبة. إنه قدر «ميخائيل»، يدرك حتميته حتى ولو لم يتبينه، تماماً كما كان الحال سابقاً مع «التنين». وفي هذا السياق تحقق الكائنات الأسطورية ما يسعى إليه النص من تجسيد معنى قائم دائماً ولا زمنى، غامض، ملتبس، يراه «ميخائيل» جوهر وجوده الإنسانى.

ويحدث أن ينتقل النموذج إلى الحديث عن الثور المقدس «أبيس» Apis [(٩٣)] فى مقطع مستقل، يظهره بصورة ملتبسة بما تحمله من تناقض، فهو يندفع من أعلى من السماء، ساقطاً على حقول الذرة المحروثة يحمل لها الخصب، لكنه فى انقضاضه وسقوطه يبدو وديعاً هادئاً ثابتاً، ويتخذ وضعاً مقلوباً؛ ومع ثباته فهو يطير محلقاً، غير أنه فى طيرانه وتحليقه لا يحرك جناحيه، بل لا يتحرك على الإطلاق، لا يسير شاغلاً حيزاً، أو مستغرقاً مدى.

إنه موجود خارج أية حدود، لا حدود للمنطق والعقل (اجتماع النقيضين : ساقط. ينقض من عل # ثابت # يطير محلقاً # دون حركة، لا يذرع مسافة ولا يستغرق زمناً، معلقاً لا تهتز جناحاه)، ولا حدود للمكان والزمان (لا يذرع مسافة، ولا يستغرق زمناً) .

كان السقوط المحتوم لـ «ميخائيل» نتيجة للثقل المقدر عليه حمله - «طقساً مقدساً» لا ينفصل عن الرمزية الدينية للكائنات الأسطورية: البجعة، الرخ، الصقر، البراك، أبيس، التى تضفى - بلا زمنيتها - على الوجود البشرى وجوداً مقدساً.

ومن هنا كان انتقال النموذج إلى أجواء الكنيسة الصعيدية العتيقة التى بها يضاء القلب فى مقابل ظلمة الحارة وسواد الكابوس. فالقلب بمكنوناته العميقة الخفية صار سماء مشرقة بعد عتمتها (سماء القلب الداخلية المعتمة تتفتح فجأة، وتشرق، وتستضئ). وما كان من سقوط وثقل

قد اختفى وزال، بل لم يكن ثم سقوط، وكأن الثقل تحول إلى خفة لا مقدار لها، ولا يقارن بها شئ. كما أن الصمت الموحش المقبض صار صمتاً به مهابة وجلال وأمن وسلام، انتفى معه كل توتر وقلق وأفضى إلى راحة لا حدود لها؛ هذا الصمت الجليل أو المهيب ينطق به كل ما فى الكنيسة، من أعمدة عالية رشيقة ودقيقة، تنتهى إلى قبة بعيدة لا نور فيها، ومن زجاج ملون، مقطع متداخل الأجزاء عليه أزهار متخذة شكل القلب، تجهر بفرحة فاضحة، تظهرها الصورة الكنائية (أزهار القلب الوحشية الفرح على الزجاج الملون)، فالفرحة بغمرتها وقوة ظهورها اتصفت بالوحشية وعدم اللياقة فى التعبير عن نفسها، كما أن هذه الأزهار تكشف عن عظمة، كما يتجلى فى الصورة الاستعارية (- عبر السماء المحرقة، حمراء بنفسجية متقدة بالكبرياء)، فهى تتصف بالحمرة المختلطة، لا من لون السماء وراءها، أو الشمس الهادئة، بل لما تحمله من عظمة أو كبرياء تتفجر به وتشتعل. ومن حجر الكنيسة الدافئ بحرارته وبخضرته القديمة.

يتوارى الواقعى ليحتل موقعاً هامشياً داخل المتخيل السردى في النماذج السابقة التى تتجه إلى تشكيل عالم فانتازى، غريب وعجيب، أسطورى، مقدس، رمزى، باستخدام لغة مجازية - رمزية، لا تتوخى تمثيل عالم قائم أو متخيل، بقدر ما تسعى إلى إبراز كفاءة ذات حرة قادرة على التوغل فى الأعماق البعيدة الخفية فى الواقع، المخيلة، اللاوعى (الفردى والجمعى)؛ كما تسعى إلى منح القارئ حرية مماثلة فى بناء معنى النص من خلال قراءة خلاقة.

وهكذا ترى الذات في الأساطير والرموز، الأحلام، الاستيهامات، عمل المخيلة والذاكرة - أحداثاً ووقائع جديرة بأن تكون موضوعاً للسرد، لأنها - بلا شك - تشكل جزءاً أصيلاً وجوهرياً من واقع الذات ووجودها. الأمر الذى يكشف اهتزازاً، انقطاعاً، انهياراً ما في علاقة الذات بالواقع ولكن من خلال هذا ذاته- ومن خلال ترسب بقايا الواقع في نماذج أخرى سابقة - يتحمل نص الثلاثية بدلالته الاجتماعية، وبرؤيته الأيديولوجية.

فـ " ... كل تمثيل (لأشياء أو ظواهر ...) له دلالة، اجتماعياً وثقافياً، ولم يعد من الممكن القول إن صورة ما لها طابع استطيقى صرف إذا كان يقصد بذلك أنها مجردة من معنى محدد، ومن مضمون رمزى ... " (٩٤). فلا انفصال - داخل أى نص - بين القيمة الجمالية والدلالة الاجتماعية

فكلاهما " ... وجهان لبنية النص ومستويات قراءته ... " (٩٥)، بل إن القيمة الجمالية - فى جانب منها - حدث اجتماعى. ومن ثم فإن القول بـ " أن طغيان اللغة الشعرية على العمل الروائى هو وصف مجانى لواقع موهوم أو عجز عن وصف الواقع الذى تدعى الرواية رسمه ... " (٩٦) - ينبغى ألا يؤخذ على إطلاقه؛ لأن هذا الاتجاه لا يخلو من أيديولوجية ما إزاء علاقات الواقع وحركيته. وهو ما لا يمكن الزعم بأن الشعر أو اللغة الشعرية تفتقده؛ كما أن الأمر إنما يتعلق بتقديم كتابة سردية مغايرة، فى بنيتها، ولغتها، ورؤيتها، بتأكيد على شعرية الخطاب السردى، والدور الحاسم والجوهرى للمجاز والمكون البلاغى فى تشكيله وبنيته وتفعيل مكوناته التخييلية.

٢ -الصورة وبنية النص السردى

يتمتع وجود الصور وانتشارها على امتداد النص (السردي) بوضعية معقدة متشابكة حيث تتنوع علاقاتها وتتداخل فى مختلف السياقات، تندمج وتتفاعل وتتصادم فى حركة دينامية فعالة تدفع بالنص نحو التخلق والنمو والتطور، وتقود مساره السردى، وتشكل منه فضاء منفتحاً، متعدد الدلالات، يظل رهن التأمل والتركيب والمساءلة، رهن محاولات القارئ الدائمة فى تتبع مساقات الصور، للتعرف على مصادرها، وفهم طبيعتها، وطريقة تكوينها، وتأويل دلالاتها ووظائفها وما يحدث لها من تحولات وتشابكات مستمرة. وتبرز فى هذا المقام بشكل خاص أهمية الصور المهيمنة أو المسيطرة التى لا يفتأ الكاتب أن يرددها ويعاود تكرارها؛ إلحاحاً منه على تيمات أو قيم ما جوهرية بالنسبة له. ويمكن للصور المتحلقة " ... حول هذه التيمات المركزية أن تتحول إلى رموز كبرى ... " (٩٧) تجسد رؤية هذا الكاتب ومقصده الجمالى، وتعمل كأدوات لبناء عالمه المتخيل وتشكيله. إن بنية النص السردى - إذن - تتشكل وفق مجاميع الصور: بنياتها وعلاقاتها ودلالاتها.

تعتمد بنية الصورة - داخل الثلاثية - على المدركات الحسية، كما تعتمد على معطيات الوعى والأسطورة والحلم والرمز والفانتازيا. والصورة باتكائها على المعطيات الحسية - تبتعد عن وصف الواقع المادى وتمثيله، كما تتخطى حدود تمثيل عالم متخيل، ذلك أن الذات لا تلتفت إلى الأشياء الحسية سعياً وراء إشاراتها المرجعية، بل من أجل تأكيد الحضور الطاغى المكثف للأشياء ذاتها، تأكيد وجودها الذاتى ودلالاتها الحسية، والمتعة الحسية المرتبطة بها، ومن أجل

الكشف عن رغبة الذات وميلها إلى المتعة (الحسية) والتلذذ، وعن قدرتها الفائقة فى الإدراك والتأمل والوصف والتعبير. إن فى ذلك تعويلاً على تجربة الذات أو خبرتها الحسية، على إدراكها الحسي للعالم، فعبر الحس / الجسد تتصل الذات بالعالم، وتتعرف على حقيقته، وعلى حقيقة نفسها.

لا معنى - إذن - للوصف سوى وجوده الحسى الذاتي. إنه لا يعين واقع الذات ولا يحدده. هنا ينقطع التصوير المرجعي، ويختفى الواقع الممثل وراء تعداد وصفى ورصد هائل للتفاصيل الحسية. ولا ينتج - فى هذه الحالة - سوى عالم يوهم القارئ بواقعيته، ويحاصره بكثير من التفاصيل المادية دون أن يتمكن من الإمساك به أو القبض عليه، عالم غير قابل للمعاينة، لا يحمل معنى سوى وجوده الذاتي، عالم يتسم - رغم تفاصيله - بل بتفاصيله العديدة - بالخواء، وبالفراغ من المعنى، من تمثيل واقع ما، فلا يحفل بمدلولات الأشياء، بل بالأشياء ذاتها، بما تخضع له من عمليات وصف وتصوير، أى بما يحدث للدال (اللغوى) من تشكيل وصياغة.

فمن خلال حركة الوصف دائما، أو حركة الدوال اللغوية، ينبنى العالم المتخيل / السردى. ويأتى بناء هذا العالم وفقاً لحركة الوصف / الدوال هذه التى تتحرر من وظيفتها التمثيلية / المحاكاتية، ومن أن يكون لها معنى أو وظيفة بالنسبة للحكاية / السرد سوى وجودها الذاتى، وفى ذلك رفض للمعنى والفهم والتأويل والإسقاط، انفصال عن الثابت والمكتمل والمنطقى والقائم ومناشدة للبراءة والمجانية والتعدد والحرية والانفتاح هذه هى بنية العالم / النص التى تعمل الذات على تشييدها من خلال الوصف الذى هو - بدوره - فعل سردي يرصد الذات فى إدراكاتها المباشرة. فهو لا يعد إيقافاً للسرد وتعطيلاً له، بل إن له وظيفته السردية التى لا تعنى برسم مسار خطى للذات، بالقدر الذى يبتعد عن أن يكون محواً لزمنية الذات. إنه متابعة لحركة السرد التى ترصد مساراً للذات، متعدداً وغير خطى، مساراً له زمنيته الخاصة، التى لا تكترث بالتتابع الزمنى أو الترابط المنطقى، والتى يتداخل فيها السكونى والدينامى (الوصفى والسردى)، ويختلطان.

أما تلك الصور التى تستند إلى معطيات الوعى والأسطورة والحلم والفانتازيا - فيتم فيها تجاهل الوهم المرجعى الذى تظاهرت به الصور ذات الطابع الحسى، حيث يتوارى الواقعى، ليحتل موقعاً هامشياً داخل المتخيل السردى، ويختلط بالنفسى والأسطورى والحلمى والفانتازى والتخيلى الذى ترى فيه الذات وقائع جديرة بأن تكون موضوعاً للسرد، إذ تشكل جزءاً أصيلاً وجوهرياً من واقع الذات ووجودها، **بل هو واقعها الحقيقى المنفتح على الكونى والمقدس والمتعدد والملتبس والغامض**

والذى **تجعل منه واقعاً معاشاً**، بديلاً عن واقع لا تسعى هى إلى تمثيله أو الإيهام به، مما يعنى أن هناك اهتزازاً أو انهياراً فى علاقة الذات بالواقع المادى الخارجى، وفى هذه الحالة لا تعمل الصور وفق جماليات التمثيل السردى، بل تكتسب سرديتها من بنائها الرمزى والدلالى لوعى الذات وأحلامها وذكرياتها وهواجسها. إنها تعمل على ترميز وضعية الذات، وحقيقة وجودها، وعلاقاتها، من خلال تشكيل لغوى - رمزى يرفض التقيد بدلالة وحيدة بعينها، وبسياق أو موقف محدد بعينه، ويتحمل بدلالات متعددة، برمزية منفتحة غير محددة تصطنعها الذات، لتتجاوز وضعها الشخصى والواقعى وتنفتح على المتعدد واللانهائى.

وهكذا ترسم الصور السردية وجوداً للذات / العالم / النص يقوم على جدلية دائمة مستمرة **جدلية الواقعى والمتخيل**، بتجلياتها المختلفة والمتعددة. ففى الوقت الذى تظهر فيه اتكاء عظيماً على معطيات الواقع الحسى، من غير نيه فى التمثيل، أو الارتباط بقيم مرجعية إخبارية، فهى تعمد إلى تغييب الواقع بتعقيداته الكثيرة خلف متخيل فانتازى، استيهامى، حلمى، ذاتى. إنه تطلع إلى وجود حقيقى، متجسد ومتخيل، متحقق ومحتمل (أو حتى مستحيل)، معاً وفى الوقت نفسه. هذه الجدلية أو هذا التناقض تطرحه الصور السردية باندفاعها الواضح نحو علاقات التناظر أو التشابه أو الاستبدال، أى العلاقات الاستعارية التى تتحرر كثيراً من الروابط العقلية أو المنطقية وتجمع أطرافاً متناقضة متباعدة؛ هذه الصور - فى المقابل - تتخفف من علاقات الاقتران أو التقارب الكنائية، وتعمل على الاستفادة منها وتطويرها باتجاه مقاصد استعارية، فتندفع بالسياق المتجانس المترابط بعيداً عن حدود التمثيل، وترتقى به ناحية التشكيل الرمزى. إن فى هذا الأمر إضعافاً لتوجه الحكاية/ السرد التمثيلى، إنقاصاً لحجم المكون أو الخبر السردى، أو تعطيلاً للتواصل السردى؛ وهو ما يؤكد انصراف الحكاية إلى ذاتها، إنصاتها إلى خطابها الخاص - كما ظهر من قبل فى مواضع مختلفة، بخاصة عند مناقشة إيقاع السرد. إنه اتجاه بالحكاية إلى مسار سردى مغاير لمقتضيات السرد الواقعى، حيث التشكك فى جماليات التمثيل، وفى المعنى المحدد، معنى الحكاية والذات والعالم واللغة، نفى لأشكال المعنى. وفى المقابل اتجاه نحو إقامة تناظر أو ترميز فى علاقة الذات بالعالم تفتقد الوضوح والحسم، وتتسم بالالتباس والتداخل، لاستيعابها المتناقضات والمتعارضات فى جدلية مستمرة، جدلية أصيلة تستمد وجودها من وجود العالم نفسه، وهو ما يتجلى فى الصور الحسية التى تهيمن على عالم الثلاثية: (الشمس، الليل، الغروب / المغيب،

الجسد، الفجر، البحر العين، الحجر، السماء، الشجر / الزهر)؛ فكل هذه الصور تزاوج داخل الثلاثية - كما أوضحت النماذج بين دلالتين متعارضتين. تقوم بنية النص السردى - إذن - على التناظر، لا على الترابط أو التسلسل المنطقى والخطى. فالحكاية أو السرد ينبنى ويتواصل ويتابع تقدمه عبر إبدالات، وتشابهات أو تماثلات أو تكرارات، وتوازيات، وتداعيات. فهو محكوم - أبداً - بجدلية التواصل والانقطاع الحضور والغياب. ومن شأن هذا التوجه الاستعارى (التناظرى والاستبدالى، وليس السياقى كما هو الحال فى الكناية) أن يقترب بالسرد من الشعر، وتصبح الصور والأوصاف - بالتالى - «نمطية» تسجل - في سياقاتها المختلفة - وضعية دائمة لذات لاتشهد خضوعاً لمنطق التغير والتطور والتتابع، ذات تبحث عن حقيقتها التى يتعذر عليها بلوغها، رغم الشروح الدائمة واللانهائية.

هوامش الفصل الثالث

١- عبدالحميد عقار، «فلا دمير كريزنسكى: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية،» ص. ٢٠٧.

٢- العربى الذهبى، **شعريات المتخيل - اقتراب ظاهراتى** (شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، ط ١؛ ٢٠٠٠م)، ص. ٢٧٩.

٣- موريس إيخنباوم، « نظرية المنهج الشكلى،» ضمن كتاب : نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلانيين الروس ص.٤٢. كما يؤكد «جابر عصفور» أن الصورة وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التى تمنحها الصورة قرينة الكشف.

- جابر عصفور، **الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب** (دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط ٢؛ ١٩٨٣م)، ص. ٣٨٣.

٤- أحمد اليبورى، **فى الرواية العربية - التكون والاشتغال** (شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، ط ١؛ ٢٠٠٠م)، ص. ٣٢. وترتبط خاصية الصورة فى الربط بين عوالم مختلفة متعارضة ببنيتها التكوينية التى تتحدد باستخدام وحدة معجمية (مكسيم) غريبة عن تجانس السياق المباشر.

- ميشال لوغورن، **الاستعارة والمجاز المرسل** ترجمة: حلاج. صلبيا (منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط١ ؛ ١٩٨٨م)، ص . ١٠٨.

٥- جوليا كريستيفا، علم النص ص. ٤٨. حيث تلح على أن النص المحتمل هو النص المنظم بلاغياً. فنحن نتحدث عن المحتمل لدى « روسيل » - مثلاً - باعتباره يبنى نصوصه انطلاقاً من النموذج البلاغى. إن المحتمل - فيما ترى «كريستيفا» - هو المستوى البلاغى للمعنى، والمعنى يتمثل فى البنية البلاغية كتكون للمحتمل.

٦- العربى الذهبى، شعريات المتخيل ص. ٢٧٦.

٧- محمد غاليم، **التوليد الدلالى فى البلاغة والمعجم** (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٧م)، ص. ٥٣. ومن الجدير بالذكر أن هناك اتجاهاً يؤكد أن التصورات المجازية (الاستعارية والكنائية) لا تهم اللغة فقط، ولكنها تعتبر أدوات لبنينة النسق التصورى والنشاطات اليومية التى ننجزها. والتغيرات التى يدخلها إبداع جديد من هذه

التصورات فى النسق التصورى تغير ما هو واقعى بالنسبة إلينا، وتؤثر فى الكيفية التى ندرك بها العالم. ومن هنا كان إلحاح «ج . لايكوف» و «م. جونسن» على أن النسق التصورى البشرى مبنين ومحدد استعارياً / مجازياً؛ ومن ثم فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكنا فى كل وقت مرتبط بشكل دقيق بالاستعارة (أى بالتصور الاستعارى أو المجازى)، أو بمعنى أكثر دقة إن جزءاً هاماً من تجاربنا استعارى من حيث طبيعته، الأمر الذى دفع البعض إلى اعتبار العلاقات المجازية مكوناً أساسياً للبنيات الدلالية فى اللغات الطبيعية، وليس فقط فى اللغة الفنية.

راجع في ذلك :

- محمد غاليم، التوليد الدلالى ص. ٥٣، ١٠٢.

- جورج لايكوف ومارك جونسن، **الاستعارات التى نحيا بها** ترجمة: عبد المجيد جحفة (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١؛ ١٩٩٦م)، ص . ١٢، 21، 23، 150، 151.

٨- رشيد على أوترحوت، «الحكاية .. من الخبر إلى المجاز: مدخل إلى مجاز النص السردى- اقتراح نظرى فى توصيف الحداثة الروائية» ضمن كتاب:الرواية المغربية- أسئلة الحداثة ص. ٢١٥ . ومن المؤكد أن الطابع التخييلى للسرد / الحكاية هو مصدر مجازيته والمنتج لها، ومن هنا اندفع «رشيد على» إلى القول بأن الحكاية مجاز تخييلى فى وضعها الإبداعى، وسننها اللغوى، وأنظمتها الاستقبالية وأنساق تلقيها. وسبق لـ«تودوروف» أن أعلن أن كل أنواع السرود مجازية، وأية فقرة مهما كانت محايدة إنما تحتوى على صورة ما.

انظر:

- رشيد على أوترحوت، «الحكاية .. من الخبر الى المجاز.. .» ص . ٢١٧.

- تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة ص. ٦٨.

٩- على حين يرى «سى. دى. لويس» أن كل صورة (شعرية) هى - إلى حد ما - مجازية يؤكد «مدحت الجيار» بحسم أن الصورة (الشعرية) مجازية أو رمزية، وأما التعبير الحرفى فليس بصورة، ويمكن للمبدع أن يتوسل ببعض التعبيرات الحرفية؛ لتساعده فى تشكيل تجربته وموقفه. والصورة - بالتالى - لا يمكن أن تكون حرفية، لأن الحرفية تنافى جوهرها الفنى.

راجع في ذلك :

- سى. دى لويس، **الصورة الشعرية** ترجمة: أحمد نصيف الجنابى وزميليه (منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م). ص . ٢١.

- مدحت الجيار، **الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى** (الدار العربية للكتاب طرابلس - تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٤م)، ص. ٧، ٨.

- ------------ ، **مسرح شوقى الشعرى - دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص** (دار المعارف، القاهرة، ط١ ؛ ١٩٩٢م)، ص. ٢١، ٢٢.

١٠- محمد مشبال، «مقولة النوع وموقع الرواية فى النظرية الأدبية الحديثة،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مج١١ ، ع٤ ، شتاء ١٩٩٣م)، ص . ٣٣ . وانظر أيضاً ص ٢٨، ٣٢، حيث يرى «محمد مشبال» أن المكونات البلاغية وبخاصة الصورة والإيقاع، تبدو سجينة نوع أدبى واحد هو الشعر، فلا تتم معاينتها نقدياً فى الرواية، وإن حدث فبدون مراعاة السمات الفنية النوعية للرواية، أى دونما التحرر من الإرث الشعرى الذى تحمله هذه المكونات الجمالية، وهذا ما صرح به أيضاً «محمد أنقار» من أن مبحث الصورة الروائية - مثلاً - بقى مرادفاً فى توجهه النقدى للصورة الشعرية المؤسسة على معيار المشابهة بين طرفين، منحازاً إلى أصول بلاغة الشعر، ومتجاهلاً ماهية النوع الروائى وتقاليده الخاصة؛ ومن ثم تمت قراءة الرواية باسم الشعر، وانحصرت بلاغة السرد فى إطار طرفى المشابهة الضيقة. إن تجاهل الخصائص النوعية للرواية / السرد عند دراسة الصورة، واختزالها (أى الصورة) إلى مجرد علاقة لغوية بين مفردتين قوامها التماثل أو المماثلة الضيقة. إلى مجرد محسن بلاغى لا يتجاوز حدود المفردة أو التركيب المحدود؛ إن هذا التجاهل لسردية النص كان أهم المآخذ والاعتراضات على الدراسات التى تناولت الصورة الروائية أو السردية، حتى عند رائد هذا المجال«ستيفن أولمان» الذى حدد الصورة بالتعبير اللغوى عن تماثل ما، واهتم بأساليبها البلاغية، ورصد لها عدداً من الوظائف، مستشهداً بنماذج روائية مختلفة، ولكنه فى كل هذا لم يعول كثيراً على خصوصية البنية السردية أو الروائية.

انظر فيما سبق :

- محمد أنقار، «الصورة الروائية بين النقد والإبداع ،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج ١١، ع ٤، شتاء ١٩٩٣م)، ص. ٣٩، ٤١، ٤٢، ٤٥، ٥٣.

- ---------- ، «الصورة الروائية والمتلقى،» **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية** (منشورات دراسات سال، فاس، ع ٦، خريف / شتاء ١٩٩٢م)، ص ١٢٥.

- ستيفن أولمان، «الصورة الأدبية - بعض الأسئلة المنهجية ،» ترجمة: محمد أنقار ومحمد مشبال **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية** (منشورات دراسات سال، فاس، ع٤ ، شتاء ١٩٩٠م)، ص. ٩٩.

١١- غاستون باشلار، **جماليات المكان** ترجمة: غالب هلسا (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣ ؛ ١٩٨٧م)، ص. ٢٢.

١٢- يرى «رولان بارت» أن التفاصيل المحسوسة التى تبدو تافهة من الناحية الوظيفية بالنسبة لبنية السرد / الحكاية - تخلق ما يمكن تسميته بـ «الوهم المرجعى». إنها تحدث وهماً أو أثراً للواقع، فى حين أنها إشارة يغدو معناها لا شئ أكثر من مرجعها، يختفى فيها المدلول المنسحب على واقع متمثل.

- رولان بارت، «أثر الواقع،» ضمن كتاب : **هسهسة اللغة** ص. ٢١٧، ٢١٨.

١٣- جوناثان كلر، الشعرية البنيوية ص. ٢٣٤.

١٤- محمد مفتاح، **مجهول البيان** (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٠م)، ص. ٦٠ .

فعلى حين أن الاستعارة تنهض على نوع خاص من التماثل أو المماثلة بين طرفين، مماثلة جزئية مبنية على مستوى التعبير، وليست معطاة فى الواقع، مماثلة خاصة بالسيميم (أى الأثر المعنوى). لا بتماثل محسوس، **فالعلاقة بالمرجع - في حالة الاستعارة - غير مباشرة، لا تحيل إلى العالم ونظرتنا له إلا بشكل غير مباشر. إن الاستعارة - بذلك - لا تصف الواقع العينى، ولكنها تبنيه، تخلق واقعاً بديلاً يستوعب ملامح الواقع وسماته، ويمنحها وجوداً مغايراً غير مشروط بمرجعيات قبلية، أى إنما تنتج عالماً محتملاً منفصلاً عن الواقع ومفارقاً له**؛ وعلى حين أن الاستعارة تحقق انفصالاً عن الواقع، تبدو الكناية غير قادرة على الانفصال عنه، فهى ترتبط بعملية التمثيل، ليس فقط للمحسوسات، بل للمجردات

والعلاقات أيضاً، إذ عبر **الكناية يحقق النص تماثلاً مع الواقع**، من غير أن يكون قادراً على تأسيس استقلاله الذى يمكنه من الفاعلية فى هذا الواقع.

- امبرتو إيكو. «حول تأويل الاستعارة،» ترجمة: سعيد بنكراد ضمن كتاب: **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية** (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت - ط١؛ ٢٠٠٠م)، ص. ١٤٩، ١٥٠.

-صبرى حافظ، «جماليات الحساسية والتغير الثقافى،» ص. ٨٦.

١٥- حسن نجمى، **شعرية الفضاء السردى** (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت ط١؛ ٢٠٠٠م)، ص. ٧١. وهو أيضاً ما يؤكده «جواد بنيس» من أن الوصف هو الموضع النموذجى المناسب الذى تتكتل فيه عناصر أسلوبية وجمالية اعتماداً على المحسنات والصور البلاغية.

انظر :

- جواد بنيس، «الوصف واللغة الوصفية فى رواية زينب لمحمد حسين هيكل - دراسة أسلوبية، **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١١، ع٢، صيف ١٩٩٢م)، ص. ٢٣٧.

١٦- يرى «رومان ياكوبسون» أن تطور الخطاب قد يتم على مسارين معنويين (سيمانتيين) مختلفين، فموضوع ما يؤدى إلى آخر، إما عن طريق التماثل / التشابه، أو عن طريق الترابط والتجاور. والأسلوب الاستعارى هو الاسلوب المتسق مع المسار الاول، أما الأسلوب الكنائى فهو أسلوب المسار الثانى، ومن هنا فإن الكناية ونظيرها المجازى- المجاز المرسل - يتمان على المحور السياقى الذى ينهض على العلاقات الاقترانية، وهى علاقات تعتمد على اقتران وحدات مختلفة بعضها بالبعض الآخر، وفق منطق من التتالى والتجاور، هو أقرب ما يكون إلى طبيعة المنطق السببى، ولذلك فإنهما يتسمان بقدر كبير من التجسيد لا التجريد؛ أما الاستعارة التى تتشكل على المحور الترادفى فإنها تعتمد على العلاقات الاستبدالية التى تقوم على التماثل والتناظر، وإمكان إحلال لفظة مكان أخرى، لتحوير عملية الفهم ذاتها، أو لتوسيع أفقها وفق منطق مغاير للمنطق السببى، وأقرب ما يكون لطبيعة المنطق الجدلى؛ ومن هنا كان تحفظ البعض فى فهم الاستعارة على أنها

«استبدال» بالمعنى الدقيق، فهى إنما تتعلق بتفاعل أو جدل بين طرفيها داخل التعبير. وغياب أحد الطرفين (وهو الإطار المرجعى للعلاقة الاستعارية) لا ينفى وجوده وفاعليته. إنه بغيابه يفك ارتباط الصورة الاستعارية بالمرجع وتبعيتها له ويؤكد استقلالها وانفصالها عنه فى الوقت الذى يدخلها معه فى حوار أو جدل فعال وهذا الأمر من شأنه أن يمنح الطرف الغائب وجوداً ما، أكثر حضوراً وفعالية من تواجده العينى، وهو ما يعنى رؤية جدلية متغيرة للعالم، وليست رؤية «محاكاتية» أو «تمثيلية»، كما هو الحال مع الكناية.

ومن الجدير بالذكر أن البلاغيين العرب قد أدركوا استناد الكناية إلى العلاقة الاقترانية وبخاصة « عبد القاهر الجرجانى » (ت ٤٧١هـ) **فى قوله** :

" والمراد بالكناية ها هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعانى، فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه فى الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه .. "، **وكذلك فى قول «السكاكى» (ت٦٢٦هـ)** :

" الكناية هى ترك التصريح بذكر الشىء إلى ذكر ما يلزمه ". العبارات (تاليه وردفه فى الوجود ما يلزمه) لا يخفى دلالاتها على الاقتران والترابط. كما أدرك البلاغيون العرب ارتباط الاستعارة بالمحور الاستبدالى، **كما يظهر فى قول «الجرجانى»** :

" ....إن الاستعارة إنما هى ادعاء معنى الاسم للشىء، لا نقل الاسم عن الشىء، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشىء علمت أن الذى قالوه من: «أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له فى اللغة، ونقل لها عما وضعت له» كلام قد تسامحوا فيه؛ لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له، بل مقراً عليه. "؛ وفى هذا تأكيد على عملية الادعاء أو النقل (أى الاستبدال)، ولكنها تحدث لمعنى الاسم دون الاسم نفسه، مما يعنى تفاعلاً مستمراً بين طرفيها حتى بغياب أحدهما.

راجع فيما سبق :

- صبرى حافظ، «جماليات الحساسية والتغير الثقافى،» ص . ٧٩ ، ٨٧ وما بعدها.

- رومان ياكوبسون، «ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة،» ترجمة : فاطمة الطبال بركة ضمن كتاب: **النظرية الألسنية عند رومان ياكوبسون - دراسة ونصوص**

(المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م) ص. ١٥٣ – ١٧٥، وبخاصة ص. ١٧٠ وما بعدها.

- تزفيتان تودوروف، «المجاز المرسل،» ترجمة: عثماني الميلود **مجلة العرب والفكر العالمي** (مركز الإنماء القومي، بيروت، ع ١١، صيف ١٩٩٠م)، ص.٢١.

- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تحقيق: محمود محمد شاكر (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢؛ ١٩٨٩م)، ص. ٦٦ ، ٤٣٧ .

- السكاكي، **مفتاح العلوم** ضبطه وشرحه : نعيم زرزو (دار الكتب العلمية، بيروت ط١؛ ١٩٨٣م)، ص. ٤٠٢.

١٧- انظر هامش ١٤، ١٦.

١٨- الزمن الآخر ص. ٢٣.

١٩- رامة والتنين ص. ٥٧ ، يقين العطش ص. ١٩٨.

٢٠- رامة والتنين ص. ٧٧.

٢١- غاستون باشلار، جماليات المكان ص. ٢٠٢.

٢٢- حسن نجمي ، شعرية الفضاء السردي ص. ٤٥. وفي الوقت الذي يدرك فيه كثيرون اختلاف مصطلحي « المكان » Place و« الفضاء » (أو الفراغ) Space ، وأن الثاني أوسع مفهوماً من الأول، فإنهم يختلفون حول حقيقة الفرق بينهما. فالفصل بين المكان والفضاء أمر قائم وضروري. هناك من يرى المكان شرطاً أساسياً للفضاء والفضاء بحاجة على الدوام للمكان، وأنه هو مجموع الأمكنة المتعددة المتفرقة المتعينة والمتخيلة، وهناك من يرى أن الأمكنة لا تلعب سوى دور ثانوي في بنية الفضاء الذي هو بمثابة نوع من الوسط غير المحدد. ويعد الرأي الأخير أقرب إلى التعامل مع نصوص «إدوار الخراط» التي لا تكترث بالتحديدات المكانية. وفي هذا السياق يصبح كتاب «خالد حسين حسين» بحثاً في شعرية الفضاء عند «الخراط» (ولا في شعرية المكان - كما أسماه، خاصة أنه اضطر إلى توسيع مفهوم المكان وأدخل فيه قضايا أوثق ارتباطاً بمفهوم الفضاء (الفصل الثاني: فضاءات العشق المستحيل)، ويرجع هذا إلى مبالغته في الاعتداد بالإشارات المكانية، والاتجاه بها تارة إلى الوظيفية الإرجاعية - كما يسميها، وإلى الوظيفة الشعرية الجمالية

تارة أخرى. انظر حول التمييز بين الفضاء والمكان :

- حسن نجمى، شعرية الفضاء السردى ص. ٤١ _ ٤٥.

- حميد لحمدانى، بنية النص السردى (المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ط ٢؛ ١٩٩٣م)، ص. ٦٢ - ٦٧.

- خالد حسين حسين، شعرية المكان فى الرواية الجديدة بخاصة ص. ١٤٧ - ٢٣٤، ٣٨٥ _ ٣٩٣، ٤٢٤، ٤٢٥.

٢٣- يرى « يورى لوتمان» ان البنية المكانية المستندة إلى مفهوم « مغلق - مفتوح » يكتسب فيها «الحد» - بوصفه عنصراً مكانياً - أهمية كبيرة. وهو يتميز بخاصية أساسية هى استحالة اختراقه. إذ لابد للحد الذى يفصل بين شقى المكان أن يكون حصيناً.

- يورى لوتمان، «مشكلة المكان الفنى،» تقديم وترجمة: سيزا قاسم ألف - مجلة البلاغة المقارنة(الجامعة الامريكية بالقاهرة، ع٦. ١٩٨٦م)، ص ٧٩ - ١٠٦. وبخاصة ص ١٠١، ١٠٢.

٢٤ - فولفجانج إيسر، فعل القراءة ص. ١٤٥.

٢٥- ثربانتس، دون كيخوته ترجمة: عبد الرحمن بدوى (دار المدى للثقافة والنشر والمجمع الثقافى، سوريا / بيروت - أبوظبى، ط١ ؛ ١٩٩٨م)، ج ١، ص. ٢١. (من تصدير المترجم: ص. ٥ - ٢٢).

٢٦- راجع ماهيات (الكون، المعبد، البيت، الجسد) فى وجود فتحة علوية، أى عين/ من خلالها يتم الوصول إلى عالم آخر علوى متجاوز غير مشروط.

- مرسيا إلياد، المقدس والدنيوى، ترجمة: نهاد خياطة (العربى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١ ؛ ١٩٨٧)، ص ١٦٢ وما بعدها، وبخاصة ص. ١٦٥.

٢٧- - Seymour Chatman, Story and Discourse P.126 .

حيث يبرهن على تصور للشخصية كمجموعة من السمات،وهو يعنى بالسمة تلك الخاصية أو الصفة الشخصية الثابتة أو الدائمة نسبياً، بخلاف تلك التى تختفى وتستبدل بأخرى، أى تلك الخواص المتغيرة. وقريب من هذا أطروحة «بول ريكور» حول « الهوية السردية»، والتى يقصد بها تلك الخواص الدائمة للشخصية التى يؤلفها السرد من خلال الحبكة.

انظر:

- بول ريكور، «الهوية السردية»، ضمن كتاب: الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور ص ٢٦٠.

٢٨- سيزا قاسم، «المفارقة فى القص العربى المعاصر» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مج٢ ، ع٤، مارس ١٩٨٢ م)، ص. ١٤٣.

٢٩- جان كوهن، «الهزلى والشعرى»، ضمن كتاب : **نظرية الأدب في القرن العشرين** تقديم وترجمة: محمد العمرى (أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٦ م)، ص. ١١٣.

٣٠- جان كوهن، « الهزلى والشعرى» ص. ١٠٣. وقد أخذ كتاب الرواية الجديدة بهذا التصور الذى يرى أن الأشياء أو الواقع كما يظهر لنا في التجربة الإدراكية ليس له سوى دلالة أنطولوجية، فالموجود بوجوده لا بقيمته. ومن هنا يكون وصف الأشياء في الحقيقة- فيما يرى « آلان روب جرييه » - هو الوقوف عن قصد خارج الأشياء وأمامها، فالمسألة ليست تملك شئ، أو إسقاط الأفكار والأحاسيس عليه. إن الأشياء مغايرة ومستقلة عن الإنسان، وتظل دائماً فى مأمن. والاكتفاء بوصفها هو بوضوح رفض كل طرق الفهم والاقتراب منها، وبذلك فهى لا ترجعنا إلا إلى نفسها.

انظر:

- آلان روب جرييه، **نحو رواية جديدة** ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى (دار المعارف، القاهرة. د. ت)، ص ٥٦ – ٧٥، وبخاصة ص. ٧٠، ٧٤.

٣١- فانسان جوف، **رولان بارت والأدب** ترجمة: محمد سويرتى (أفريقيا الشرق الدار البيضاء، ط١ ؛١٩٩٤م)، ص. ١١٤.

٣٢- رولان بورنوف وريال أونيليه، عالم الرواية ترجمة: نهاد التكرلى (دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ، ط١ ؛١٩٩١م) ص. ١٠٥.

٣٣- دافيد لوبروتون، **أنثروبولوجيا الجسد والحداثة** ترجمة: محمد عرب صاصيلا (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١ ؛ ١٩٩٣م)، ص. ٢٢١.

٣٤- سعيد توفيق، **الخبرة الجمالية - دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية** (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط١ ؛ ١٩٩٢م) ، ص. ٢٠٣.

٣٥- جاك لينهارت، «قراءة سياسية للرواية: الغيرة،» ترجمة وعرض : إبراهيم الخطيب ضمن كتاب: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبى** (مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ط٢ ؛ ١٩٨٦م)، ص. ١٤٧.

٣٦- هانز ميرهوف، الزمن فى الأدب ص. ٤٥.

٣٧- سعيد بنكراد، النص السردى ص. ١٣٥.

٣٨- جورج باتاى، « التحليل الفينومينولوجى للرغبة الجنسية،» ترجمة: غادة الحلوانى **مجلة إبداع** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع ٩، سبتمبر ١٩٩٧م)، ص ١١٨ ١١٩.

٣٩- عدنان حب الله، **التحليل النفسى من فرويد إلى لا كان** (مركز الإنماء القومى بيروت، د.ت)، ص ٦٨. وقد اعتمدت الدراسة بشكل أساسى في عرض رؤية التحليل النفسي لمبدأ اللذة على الجزء المعنون بـ « بنيوية الذات فى التحليل النفسى» من هذا الكتاب (ص٥٦ - ٧٤).

٤٠- انظر فى المغزى الدينى للحجارة، بما هى تجل المقدس، لديمومتها وثباتها : - مرسيا إلياد، المقدس والدنيوى ص. ١٤٦، ١٤٧.

٤١- كان إنسان المجتمعات القديمة يرى أن المستويات الكونية الثلاثة (الأرض، السماء الأقاليم الدنيا) متصلة بعضها ببعض، ويعبر عن اتصالها بصورة عمود أو محور وحوله ينتشر العالم المسكون برمته، وفى الوسط أو المركز يقوم العالم الحقيقى حيث اتصال المستويات، وحيث انقطاع تجانسها فى الوقت نفسه.

انظر في ذلك :

- مرسيا إلياد، المقدس والدنيوى ص. ٣٧ - ٤٧.

٤٢- يستخدم «إيسر» مصطلح «التراكيب السلبية»، مستمداً إياه من «هوسرل» الذى يميزه عن التراكيب التي تنتج عن التوكيدات والأحكام، أما التراكيب السلبية فهى إشارات تقع تحت عتبة الوعى، وتتكون بصورة مستقلة تماماً عن المشاهدة الواعية ومن ثم فهى تمنع عمليتى التقويم والتوكيد. وتعد «الصورة» هى العنصر الأساسى للتركيبة السلبية.

- فولفجانج إيسر، فعل القراءة ص. ١٤٣ ما بعدها.

٤٣- روجيه باستيد، **السوسيولوجيا والتحليل النفسي** ترجمة: وجيه البعيني (دار الحداثة، بيروت، ط١ ؛ ١٩٨٨م)، ص. ٢٦٣.

٤٤- دافيد لودج، «لغة الرواية الحداثية - الاستعارة والكناية» ترجمة : صبحي حديدي **مجلة الكرمل** (مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت ، ع ٢٣ ، ١٩٨٧م)، ص. ٣٣.

٤٥- ميلود حبيبي «النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج - من أجل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة» ضمن كتاب: **نظرية التلقي - إشكالات** وتطبيقات (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣م)، ص. ١٧٣.

٤٦- وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية** ترجمة: يوئيل يوسف عزيز (دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١ ؛ ١٩٨٧م)، ص. ٢١٧.

٤٧- هنري برجسون، **الطاقة الروحية** ترجمة: علي مقلد (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١ ؛ ١٩٩١م). ص. ١٢٧.

٤٨- ريتشارد شيبارد، «أزمة اللغة» **ضمن كتاب: حركة الحداثة (١٨٩٠ - ١٩٣٠)** تحرير: مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين ترجمة: عيسى سمعان (منشورات وزارة الثقافة؛ دمشق، ١٩٩٨م)، جـ٢ ص. ٢٦ .

٤٩- يوضح «مرسيا إلياد» أن المرأة تتوحد صوفياً مع الأرض، وجميع الخبرات التي لها صلة بالخصوبة والولادة ذات بنية كونية، فللخصوبة الأنثوية نموذج كوني هو نموذج «الأرض - الأم»، «الأم الكونية». قداسة المرأة - إذن - متوقفة على قداسة الأرض؛ وفي هذا السياق يعد الزواج بين البشر محاكاة للزواج المقدس الكوني بين إله السماء والأرض - الأم، فكان الخلق الكوني أو على الأقل إتمامه.

- مرسيا إلياد، المقدس والدنيوي ص. ١٣٦ - ١٣٩.

٥٠- يتحدث «فرانسوا مورو» عما يسميه «الصورة المسترسلة»، كأن يأتي تشبيهاً معيناً وبعده بعض الاستعارات المترابطة معه، والتي تتطور بالصورة أو بالفكرة المعبر عنها في شكل صورة. أو أن يأتي العكس.

- فرانسوا مورو، البلاغة ص. ٣٤، ٣٥.

٥١- أنطون مقدسي، «الحداثة والجسد،» ضمن كتاب: **دفاتر فلسفية - نصوص مختارة : الحداثة** إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١ ؛١٩٩٦م). ص. ٧٤.

٥٢- فى الميثولوجيا القديمة يقف العالم السفلى موازياً لحالة «العماء المائى»، أى وضعية المادة الكونية قبل التشكل، عالم الموت، كل ما يسبق الحياة، وفوق العالم السفلى ينهض الكون، ويتم الانتقال إلى الحياة والخلق.

- مرسيا إلياد - المقدس والدنيوى ص. ٣٧ - ٤٢.

٥٣- ريتشارد كيرنى، «بين التراث ولايوتوبيا: مشكلة التأويل النقدى للأسطورة،» ضمن كتاب : الوجود والزمان والسرد ص. ١٠٧.

٥٤- رامة والتنين ص. ١٠٩، ١٣٦، ١٤٥، ٢١٥.الزمن الآخر ص. ١٩٢.يقين العطش ص. ٨٠، ١٦٣.

٥٥- رامة والتنين ص. ١٣٥. الزمن الآخر ص. ٨٣، ١٦٣، ٢٢٣. يقين العطش ص. ١٤٣.

٥٦- الزمن الآخر ص. ١١٩ ، ١٩٣، ٣٨٤. يقين العطش ص. ٦٢.

٥٧- الزمن الآخر ص. ١٩٢، ٣٢٠.

٥٨- رامة والتنين ص. ٤٩، ١٥٨. الزمن الآخر ص. ١٥٧، ٣٧٣. يقين العطش ص. ٢٢٢، ٢٢٣.

٥٩- الزمن الآخر ص. ١٦٦، ٣٠٠. يقين العطش ص. ٨٣، ٩٤، ١٩٢.

٦٠- صبرى حافظ، «جماليات الحساسية والتغير الثقافى،» ص. ٨٨.

٦١- جاء في الكتاب المقدس : " وفى الهزيع الرابع من الليل مضى إليهم يسوع ماشياً على البحر. فلما أبصره التلاميذ ماشياً على البحر اضطربوا قائلين أنه خيال، ومن الخوف صرخوا. فللوقت كلمهم يسوع قائلاً تشجعوا، أنا هو. لا تخافوا، فأجابه بطرس وقال يا سيد إن كنت أنت هو فمرنى أن آتى إليك على الماء. فقال تعال فنزل بطرس من السفينة ومشى على الماء ليأتى إلى يسوع. ولكن لما رأى الريح شديدة خاف وإذ ابتدأ يغرق صرخ قائلاً يارب نجنى. ففى الحال مد يسوع يده وأمسك به وقال له يا قليل الإيمان لماذا شككت. ولما دخلا السفينة سكنت الريح".

- الكتاب المقدس (دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط) متى ١٤ : ٢٥ - ٣٢.

٦٢- ساد الحضارات القديمة الاعتقاد بأنوثة القمر وتمثيله للأم الكبرى . وتتخذ :

« عشتار» ، «إيزيس» ، « مريم العذراء » ألقاباً متشابهة تشير إلى علاقتها بالقمر : عابرة السموات، سيدة النور، الساطعة المنيرة، نور السموات، قمر الروح، قمر الكنيسة . وتجمع الأساطير على أن الأم القمرية الكبرى هى خالقة الكون وسيدته. وقد كان لأولوية الليل على النهار - كما سيظهر فى الهامش التالى - نتيجته فى استدعاء أولوية القمر وأسبقية الديانات القمرية، وهو ما استتبع ربط القمر بالخصوبة والخلق. وكان لاقتران المرأة بالقمر - عند الإنسان القديم - ما يبرره، فكلاهما ينتمى إلى المبدأ السالب فى الطبيعة والكون، فى مقابل المبدأ الموجب الذى ينتمى إليه كل من الشمس والذكر، ومن تفاعل هاتين القوتين المتكافئتين تستمر حركة العالم ومكوناته وهذا الاقتران بين المرأة والقمر أوجد اعتقاداً بأن حياة المرأة الفيزيولوجية والسيكولوجية ذات طبيعة قمرية وإيقاع قمرى، استناداً إلى أطوار القمر وتبدل مواقعه، ولهذا كانت الأنثى متقلبة المزاج، غريبة الأطوار

- فراس السواح، لغز عشتار ص. ٦١ - ١٠٣.

٦٣- كان الليل - بالنسبة للإنسان القديم - هو الأصل، هو الأزلى. عن عتمة الليل القديمة أخذ الكون بالتمايز، وعن العماء الأول ظهرت الموجودات وترتبت، كما تظهر نجوم السماء فى كل يوم من جوف الليل لما يأتى. وعن الظلمة الخافية ظهرت المرئيات الواضحة. فالخلق يصدر عن الليل والظلمة، لا عن النهار والنور، والعتم هو الرحم البدئى الذى حبل بالكون وأنجبه.

- فراس السواح، لغز عشتار ص. ٧٨.

٦٤- يظهر رمز «الصليب» مرتبطاً فى كثير من الميثولوجيا الدينية بالأم الكبرى المقدسة فخطا الصليب المتقاطعان ربما يرمزان إلى الامتداد اللانهائى للحضور الإلهى، وإلى شمولية الأم الكبرى.

- فراس السواح، لغز عشتار ص. ٩٠.

٦٥- القديسة « مريم المصرية » عاهرة في القرن الرابع أصبحت قديسة ، ويحتفل بعيدها فى ٢ أبريل، بعد تقلبها في الرذيلة سبعة عشر عاماً آمنت أن عليها إصلاح أسلوب حياتها. فراحت تصلى وتتبرأ من حياتها السابقة، وحملت ثلاثة أرغفة من الخبز واعتزلت وحيدة

فى صحراء سوريا كناسكة حتى أكتشفها القديس «زوسيموس » بعد ٤٧ سنة، فشاركها فى التناول المقدس، وعندما عاد إليها في العالم التالى وجد أنها قد ماتت. وقام بدفنها بمساعدة أسد ساعده فى حفر القبر. وكثيراً ما تصور فى الآثار الفنية كامرأة ضائعة متجردة من ثيابها، شعرها الطويل يغطي جسدها وبجوارها ثلاثة أرغفة من الخبز

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم أديان وأساطير العالم مج ٢، ص. ٣٩٢.

٦٦- القرآن الكريم سورة آل عمران، آية: ٣٧.

٦٧- فى ديانات الشرق القديم ارتبطت اللبؤة (أو الأسد) بمظاهر مختلفة للأم الإلهة العظيمة

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج٢ ص. ٣٢٤.

٦٨- في مرحلة متأخرة نسبياً من تاريخ المسيحية، تمت الموافقة من قبل كثير من المذاهب المسيحية على عقيدة «أمومة مريم الإلهية»، ومنذ هذه اللحظة اندفع الوجدان الشعبى نحو اعتبار السيدة «مريم» أماً كبرى بكل معنى الكلمة. على أن أمومة «مريم» الإلهية ليست أمومة للطبيعة الإلهية، ولا مبدأ لكيان الابن القديم؛ لأن الكلمة الذى كان عند الله بلا بداية، بل هى أمومة للإله الكلمة المتأنس يسوع. وقد كان للقب « أم الله » نتيجته فى وضع السيدة «مريم» فى مصاف الأم الكبرى التى تدعى لدى كل الثقافات بـ «أم الآلهة»

فراس السواح، لغز عشتار ص. ٥٩،٤١١ وما بعدها.

٦٩- عاطف جوده نصر، **الرمز الشعرى عند الصوفية** (دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣؛ ١٩٨٣م) ، ص. ١٢٠.

٧٠- جورج ديفيرو، «الخيال والرمز: بعدان للحقيقة» ضمن كتاب : **سحر الرمز مختارات في الرمزية والأسطورة** مقارنه وترجمة: عبدالهادى عبدالرحمن (دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١ ؛١٩٩٤م) ، ص. ٢٣٨.

٧١- شعيب حليفى. **شعرية الرواية الفانتاستيكية** (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٧م)، ص٢٨. ويأتى تحديد «تودوروف» للفانتاستيك وتأكيده على التردد بين الطبيعى والفوق الطبيعى - متميزاً فى هذا الشأن. حيث يرى أن الفانتاستيك هو التردد الذى يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر.

- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبى ص.٤٤.

٧٢- سبق فى الفصل الثانى توضيح كيف أن «تودوروف» يرى أن الأحداث فوق - الطبيعية ظاهرياً، المعروضة فى الأدب - يمكنها أن تقبل تفسيراً عقلانياً، عندئذ نمر من الفانتاستيك إلى الغريب، فى حين أنه فى العجيب تقبل هذه الأحداث على ما هى عليه. بمعنى آخر، إنه عندما يكون هناك تفسير فوق طبيعى (حلم، محذرات جنون، هلوسة) نكون فى الغرائبى، وعلى العكس عندما نلزم قبول ما هو فوق طبيعى، نكون فى العجائبى.

انظر في ذلك :

- تزفيتان تودوروف . مدخل إلى الأدب العجائبى ص. ٦٩.
- شعيب حليفى، شعرية الرؤية الفانتاستيكية ص. ٥٠ وما بعدها.

٧٣- يحدد مؤلفو «قاموس الكتاب المقدس» مواضع ورود «الشاروبيم» - و «الصاروفيم» أيضاً - فى العهدين القديم والجديد، ويقولون باحتمال أن يكونوا فرقة من الملائكة بينما يرى مؤلف «معجم ديانات وأساطير العالم» أن «الكاروبيم» أو «الشاروبيم» نظام من الموجودات أو الملائكة فى التراث اليهودى - المسيحى، مشتق من مخلوقات تشبه الجرفين Griffin (حيوان خرافى، نصفه نسر ونصفه أسد) في أساطير الشرق الأوسط. ففى العهد القديم «الكاروبيم» : هم أرواح فى خدمة « يهوه » إله اليهود لكنهم ليسوا ملائكة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. وفى سفر التكوين يقومون بحراسة طريق شجرة الحياة بعد طرد الإنسان من جنة عدن، كما أنهم يحرسون تابوت العهد ويكونون باسطين أجنحتهم، ويخدمون كمطية ليهوه. ويرتبط وجودهم بالنيران. ويرى آخرون أن الكاروبيم ممثلون لما أشار إليه «بولس» **بقوله**: «قدرته السرمدية و لاهوته»، وربما كانت وجوهها تمثل جلاله وقوته وحكمته وسموه، أما عيونها التى تفوق الحصر فقد تعنى حراسته الدائمة ورؤيته التى تغطى كل أطراف الكون.

انظر في ذلك:

- بطرس عبدا لملك (وآخرون)، قاموس الكتاب المقدس ص . ٩٢١.
- إمام عبدالفتاح إمام. معجم أديان وأساطير العالم مج١، ص. ٢٥٨.

- مايكل ولكوك ، سفر الرؤيا ترجمة: القس جاد المنفلوطى (دار النشر الأسقفية - القاهرة، ١٩٩٨م) ، ص. ٧٠.

٧٤- انظر المقصود بـ «شجرة الحياة» فى الكتاب المقدس، ومواضع ورودها فيه، وكيف أنها شجرة وسط الجنة، ثمرها يمنح الإنسان حياة خالدة، وكيف ينطق بها إشارة إلى مصادر البركة فى حياة الإنسان، أو إلى الامتيازات المجيدة العظيمة التى تنتظر المفديين فى العالم الآخر؛ انظر فى ذلك:

- بطرس عبدالملك (وآخرون)، قاموس الكتاب المقدس ص. ٥٠٧.

٧٥- كانت طقوس النار تقام فى معابد «إيزيس» لإيقاظ الإله الميت «أوزوريس»، حيث يحمل الكهنة مشاعل الأم الكبرى، ويطوفون بها حول تابوت الإله، لتشتعل روحه من جديد بالحياة، مستمدة قبسها من شعلة الإلهة القمرية واهبة الحياة.

- فراس السواح، لغز عشتار ص. ١٣١.

٧٦- يمثل الشيطان قوة الشر أو الروح الشرير فى العالم، ويتجسد - هو أو الآلهة التى ترمز إليه - فى صورة الحية أو التنين، فهو فى اليهودية من أغوى «حواء» بالأكل من الشجرة المحرمة، متخذاً صورة الحية، وهو فى الديانة المصرية القديمة الإله «ست» إله الظلام الذى كان يرسم فى صورة حية ملتوية، وفى الديانة البابلية فإن «تعامة» أو « تيمات » Timat تخرج من جوفها الحيات لتوطيد سلطانها، ويعنى بالتنين فى العهد الجديد «الحية القديمة المدعوة الشيطان»

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج١ ص. ٢٩٥ - ٢٩٧.

- بطرس عبدالملك (وآخرون) ، قاموس الكتاب المقدس ص. ٢٢٤.

٧٧- الجلجثة أو الجمجمة هو موضع صلب « المسيح »، والجلجثة هى الكلمة الآرامية لكلمة جمجمة، وهناك عدة تفسيرات لهذه التسمية، واختلافات حول تحديده (أى الموضع)، **ينظر في ذلك :**

- بطرس عبدالملك (وآخرون)، قاموس الكتاب المقدس ص. ٢٦٧ ، ٢٦٨.

٧٨- ترتبط الورود فى الرمز المسيحى بـ«مريم العذراء»، وترد الوردة كثيراً فى الأساطير. وترتبط بصفة خاصة بالموت والقيامة والبعث، وكان الرومان القدماء يضعون الورود أحياناً على

القبور، ولازال تقليداً يتبع فى بعض الأماكن.

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج٣ ، ص ١٩٨.

٧٩- الغار: شجر ينبت برياً فى سواحل الشام والغور والجبال الساحلية، دائم الخضرة يصلح للتزيين. وكان الرومان يتخذون منه إكليلاً يتوجون به القائد المظفر أو الشاعر المفلق رمزاً لمجده.

- إبراهيم مدكور (وآخرون)، **المعجم الوسيط** (مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط٣ ؛ ١٩٨٥م)، ج٢، ص. ٦٩٠.

٨٠- جاء فى الكتاب المقدس : "فأخذ عسكر الوالي يسوع إلى دار الولاية وجمعوا عليه كل الكتيبة فعروه وألبسوه رداء قرمزياً. وضفروا إكليلاً من شوك ووضعوه على رأسه وقصبة فى عينه. وكانوا يجيئون قدامه ويستهزئون به قائلين السلام يا ملك اليهود وبصقوا عليه وأخذوا القصبة وضربوه على رأسه. وبعدما استهزئوا به نزعوا عنه الرداء وألبسوه ثيابه ومضوا به للصلب.(متى، ٢٧ : ٢٧ - ٣١)، وانظر قاموس الكتاب المقدس ص. ٥٢٩ ، ٥٣٠.

٨١- «الأمازونات» - وفق الأسطورة الإغريقية - كن قبيلة من النساء المحاربات، أتين من شواطئ البحر الأسود، وسكن عند تخوم بلاد الإغريق ، فأسسن عدداً من المدن تحكمها ملكة، وتتعبد للإلهة « ارتميس »، وبسبب عداوتهن للرجال كان مجتمع الأمازونات وقفاً على النساء وحدهن، اللواتى إذا أردن الإنجاب أتين بلاداً مجاورة فضاجعن رجالهن، وعدن من حيث أتين، حتى إذا وضعن مواليدهن، قتلن الذكور فى المهد، وأبقين الإناث اللواتى تتم تربيتهن منذ الصغر على فنون الحرب وكره الرجال، ويقال إنهن كن يقطعن النهد الأيمن، ليستطعن استعمال القوس بسهولة ويدعى أكثر من بطل أسطورى إغريقى قتالهن منفرداً والقضاء على ملكتهن، أمثال «هرقل» و «ثيسيوس» . انظر فى ذلك:

- فراس السواح، لغز عشتار ص. ٣٦ ، ٣٧.

٨٢- أبوطالب المكى (ت ٣٨٦ هـ)، **قوت القلوب** (دار صادر، بيروت، د.ت)، ج٢، ص. ٥٧.

٨٣- «الصاروفيم» : مجموعة من الملائكة فى الكتاب المقدس (العهد القديم)، فهم ملائكة الطبقة الأولى، الحارسون لعرش الرب. وكل واحد منهم ذو ستة أجنحة.

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج٣ ، ص. ٢٣٥.

٨٤- انظر فى قصة «قابيل» و «هابيل»، وسبب النزاع بينهما، وحادث القربان المرفوض من «قابيل»، وكيف قتل أخاه «هابيل»، وكيف لعنه الرب وطرده عندما أنكر جريمته :

- بطرس عبدالملك (وآخرون)، قاموس الكتاب المقدس ص. ٩٩٣.

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج١، ص. ٢٨.

٨٥- رغم توصل «شاكر عبدالحميد» إلى أن أسراب «الشاروبيم» و «الصاروفيم» تأتى فى الرواية مرتبطة - فى أغلب الأحيان - بالإحباط والرفض والفشل والسقوط والخذلان، وهو ما تتفق معه الدراسة بدرجة ما؛ رغم هذا فهو يستنتج أن تصور «الشاروبيم» - استناداً إلى عرض واف لتفسيرات هذه الكائنات عند الباحثين - الذي يضم فى جسد واحد الإنسان والحيوان البرى المتوحش (اللبؤة والأسد)، والحيوان البيتى المستأنس (البقرة)، والحيوان الذى كان متوحشاً وصار مستأنساً (القطة) ثم الطائر المحلق (النسر - رفيق الشمس - الصقر - حورس) يبدو أكثر اقتراباً من طبيعة «رامة» فى الرواية التى تجمع النقيضين، ورغم أن هذا الأمر صحيح فيما يتعلق بطبيعة «رامة»، إلا أنه لا علاقة لهذا برمزية «الشاروبيم» ووظيفتها فى الرواية كما أشارت الدراسة. **انظر في ذلك** :

- شاكر عبدالحميد، «الزمن الآخر - الحلم وانصهار الأساطير» ص. ٢٣٣، ٢٣٤.

٨٦- يرى «هووك» أن أسطورة «قابيل» و «هابيل» تعكس التناحر القديم بين الصحراء والأرض المبذورة، بين حارث الأرض المستقر والبدوى الرعوى، وهو ما يستدعى الإيحاء بأن الذبح كان قتلاً طقسياً جمعياً يراد فيه إخصاب الأرض عند غمرها بدم الضحية. انظر فى ذلك:

- صموئيل هنرى هووك، **منعطف المخيلة البشرية - بحث في الأساطير** ترجمة : صبحى الحديدى (دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط٢ ؛ ١٩٩٥م) ، ص. ١٠٢ وما بعدها.

٨٧- إ. م. بوشنسكى، **الفلسفة المعاصرة في أوربا** ترجمة: عزت قرنى (المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع١٦٥ ، ١٩٩٢ م) ، ص. ٣١٧.

٨٨- التنين Dragon : حيوان خرافى يظهر فى أساطير العالم، إما بصورة خيرة أو شريرة وهو أكثر ارتباطاً بالشر. إنه الثعبان «أبوفيس» عدو الإله «رع» / الشمس، يهزم باستمرار، ويولد باستمرار، وهو غير قابل للفناء. وهو الإله «ست» عند المصريين القدماء. وهو

«تعامت» - تنين البحر أو الأنثى المتوحشة أو تنين العماء الذى ذبحه «مردوخ»، ويبدأ بعد ذلك يضع نظاماً للكون - فى الأساطير البابلية. وهو الأفعى «لوياتان» - فى الميثولوجيا العبرانية - الذى يقوم «يهوه» بالقضاء عليها، وبعد ذلك يمضى لخلق الليل والنهار والأجرام السماوية ونظام الفصول. وترتبط التنانين - فى العهد القديم - بخروجها من البحر أو المياة. والتنين فى الرموز المسيحية هو الشيطان. وهو الشرير، وأشهر من واجهه فى الأساطير المسيحية هو القديس «جورج». انظر:

- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج١ ، ص. ٣١٣.

- صموئيل هنرى هووك، منعطف المخيلة البشرية ص. ٦٠ وما بعدها ، ٨٩ وما بعدها.

- جورج بوزنر (وآخرون)، معجم الحضارة المصرية القديمة ص. ٢.

٨٩- فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى : دراسة في الأسطورة - سوريا وبلاد الرافدين** (دار علاء الدين ، دمشق ، ط١١ ؛١٩٩٦م)، ص . ٢١٣. وانظر مزيداً من التفاصيل حول أسطورة التنين فى الفصل الذى خصصه لـ «سفر التنين» ص. ٢١١ - ٢٣٤.

٩٠- رامة والتنين ص. ١٤١ ، ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٤٤. الزمن الآخر ص. ١٥، ١٦، ٩٤، ٢١٤، ٢٣٣، ٢٩٥، ٤٥١، ٤٥٣.

٩١- انظر حول التفسيرات المختلفة لدلالة التنين في نصوص «إدوار الخراط» :

- بدر الديب، «دعوة لقراءة : رامة والتنين،» ص. ١١١ وما بعدها.

- شاكر عبد الحميد، «الزمن الآخر - الحلم وانصهار الأساطير،» ص. ٢٣٤، ٢٣٥ .

- فريال جبورى غزول،«مساهمة الرواية العربية في أساليب القص العالمية،» ص. ١٧٣.

- أحمد خريس، ثنائيات إدوار الخراط النصية ص. ١٤٠ وما بعدها.

- سامى خشبه، «رامة والتنين - مأساة مصرية،» **مجلة فصول** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١، ع٢، يناير ١٩٨١م)، ص. ٢٦٥.

٩٢- إريك فروم، **اللغة المنسية - مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير** ترجمة: حسن قبيسى (المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء – بيروت، ط١ ؛١٩٩٥م) ص. ٣١.

٩٣- عجل «أبيس» هو الثور المقدس فى الأساطير المصرية القديمة، وقد اتخذ رمز الإخصاب، إضافة إلى مظاهر أخرى ارتبط بها مع مرور الزمن. وقد اعتقد المصريون فى تحويل قدرة أبيس على الخصوبة إلى المتوفى، لتأمين عودة ميلاده فى الحياة الأخرى. عبد أبيس فى «منف» حيث كان إله هذه المدينة هو «بتاح»، وسرعان ما اقترن أبيس بهذا الإله، وصار رمزه وروحه المباركة. ثم استعار ذلك الثور قرص الشمس «رع»، وحمله بين قرنيه. وبعد ذلك اندمج أبيس فى « أوزوريس» – الإله الرئيسى للموت. ومنذ ذلك الوقت اتخذ موت العجل أبيس أهمية بالغة، فيدفن بجنازة رسمية. وبمجرد أن يموت، يعود فيولد من جديد، فيبحث الكهنة فى الحقول ويفحصون القطعان للعثور على ذلك الإله الذى يمكن التعرف عليه بعلامات خاصة. وعندما يعثرون عليه، يحل الفرح محل الحزن، ويتوج العجل الإلهى فى الحظيرة المقدسة بمنف. **راجع فيما سبق**:

- جورج بورنر (وأخرون)، معجم الحضارة المصرية القديمة ص. ٣.
- إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم مج١، ص. ١٠٠،١٠١.

٩٤- أحمد اليبورى، فى الرواية العربية ص. ٥.

٩٥- مدحت الجيار، **السرد النوبى المعاصر في مصر** (دار النديم للصحافة والنشر القاهرة، ط١؛ ١٩٩٤م)، ص. ١٠٠.

٩٦- فيصل دراج ، **دلالات العلاقة الروائية** (دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١؛ ١٩٩٣م) ص. ٣٥٨.

٩٧- Stephen Ullmann (1960), The Image in the Modern French Novel (Cambridge University Press, Combridge , 1960) , p . viii .

ويؤكد كثيرون أن مجاميع الصور المسيطرة أو المهيمنة – وهى ما تسمى بـ «عناقيد الصور» من شأنها الكشف عن اهتمامات الكاتب، ميوله، معارفه، مقاصده الجمالية، رؤيته لعالمه. وفي هذا المقام تبرز أهمية السياق في توليد دلالات الصور، ومن ثم ضرورة مراعاته لتأويل الصور وفهم وظيفتها على امتداد النص.

انظر فيما سبق:

- نورمان فريدمان، «الصورة الفنية،» ترجمة: جابر عصفور **مجلة الأديب المعاصر** (بغداد، س٤ ، ع١٦ ، آذار ١٩٧٦م)، ص. ٤٨.
- ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل ص. ١٧٧.
- ستيفن أولمان «الصورة الأدبية- بعض الأسئلة المنهجية،» ص. ١٠٢ - ١٠٤ ، ١٠٩- ١١٣.
- مدحت الجيار، مسرح شوقي الشعري ص. ١٩.

خاتمة الدراسة

سعت هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن حقيقة العلاقة بين أعمال «إدوار الخراط» السردية وبلاغة (أو شعرية) النوع السردي، وبمعنى أوسع: بينها وبين كل ما يمثل «مرجعاً» يملى عليها التزاماً أو قيداً، ويكون لها بمثابة نظام أو سلطة، وتصبح هى - بالتالى - تحققاً أو إفرازاً مباشراً وانعكاسياً للمؤسسة بقيمها السائدة والمرغمة بما تشمل من ضغوط الواقع، والقيم الأكسيولوجية والأيديولوجية، والتاريخ، والآخر، واللغة، والنوع الأدبى. وجاءت محاولة الدراسة انطلاقاً من وعى بجدلية هذه العلاقة وتغيرها وانفتاحها، فلا يمكن أن يكون العمل الفنى (والروائى أو السردى ذو الشكل المتطور أبداً وغير المكتمل) تحققاً لمرجعيات أو قواعد أو ماهيات ثابتة.

وقد أظهرت أعمال «الخراط» قطيعة واضحة مع القيم السائدة على كافة مستوياتها وأعلنت رفضها لكل أشكال الهيمنة والسلطة والحضور والتعالى. فمن خلال ما اصطنعته من تقنيات وإجراءات نصية تمارس هذه الأعمال النقض، والهدم، واللعب، والاختلاف، إزاء ما استقر من قيم اجتماعية وأيديولوجية ومعرفية وتاريخية ولغوية وأدبية وجمالية. إنها - بذلك - تعارض تصوراً مطلقاً ومكتملاً وثابتاً ونهائياً للواقع والتاريخ والتراث والذات واللغة والنص/ الحكاية، وتستبعد أن يكون لكل هذا مفهوم نسقى محدد ومنجز.

فالحكاية تبتعد عن مفهوم المحاكاة أو التمثيل، وتنقطع صلتها بالشكل الحكائى فهى ليست صياغة لنموذج ما، واقعى، أو متخيل، أو أدبى، وإنما هى مجموعة من الخطابات أو الملفوظات والنصوص العديدة والمتنوعة الصوت والمنظور، مجموعة تأليفات مختلفة وغير متجانسة، تفتقد فيما بينها العلاقات والروابط المنطقية والخطية، فلا تؤول إلى وحدة، أو تخضع لها وإنما تعمل على خلخلتها وتقويضها، أى إن هذه التأليفات أو الوحدات تقاوم كل المحاولات لدمجها فى بنية واحدة موحدة، وتجعل من الحكاية - فى المقابل - بنية غير متجانسة تعلن نمطاً خاصاً من التواصل (الأدبى) يتأسس على تفتت الحكاية وتشذرها وانقطاعها وانفصالها. ويتجلى ذلك على كل مستويات الحكاية وعناصرها. فالزمن متقطع غير متواصل وغير خطى، تتعرض لحظاته للعبث حيث تتكرر وتتداخل وتختلط. المقاطع الوصفية ومقاطع الإصاتة والنصوص المتخللة كثيراً ما تأتى معلقة دون أن تحمل تبريراً واضحاً ومباشراً لموقعها داخل سياق الحكاية. الواقعى - وكذلك التاريخى - لا يمثل مرجعاً للحكاية بأحداثها وشخصياتها وأماكنها، رغم حرصها البالغ والمفرط على التفاصيل

الحسية الدقيقة، بل يمتزج الواقعى والتاريخى بوقائع المخيلة والحلم والذاكرة والميثولوجيا والفانتازيا التى ترى فيها الحكاية واقعاً حقيقياً معاشاً يختلط بالواقع المادى، ويغدو مكوناً أساسياً لبنية الواقع. المستويات السردية والحركات السردية تشهد انتقالات مفاجئة سريعة وتراوحاً مستمراً. الخطاب يأتى متنوعاً فى الصيغة والمنظور، ويحمل تعدداً لسانياً (الحوار، التهجين، الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية، الأسلبة، لغات النصوص أو الأجناس التعبيرية المتخللة).

ومن شأن انفتاح الذات على وعى الآخر وملفوظه أن يؤدى إلى انزياح الحكاية عن الذات المتلفظة بوعيها المونولوجى وكلمتها الوحيدة الصوت، وهو ما يضفى عليها لوناً من الحوارية أو التعددية، ويجعل من الحكاية بنية تخاطبية منفتحة.الشخصية تتفكك، وتختزل إلى مجموعة من الأوصاف والأقوال المتناثرة والمتكررة، تظل المعرفة بهويتها وبتاريخها مجزأة ومحدودة، وتظهر الشخصية الرئيسية غير متمتعة بوجود محدد وواضح، إذ تشهد- على الدوام - فقداناً أو ضياعاً لوحدتها وانسجامها واستقرارها، لا تفتأ تنفصل عن نفسها، تتجه إليها كـ «آخر» غير مطابق لها، أى تقوم الذات/ الشخصية بدور السارد، وتتوزع بين ذات التلفظ وذات الملفوظ؛ هذا الآخر الذى يسكن وعى الذات وخطابها يجعل منها ذاتاً إشكالية تعانى انقساماً، ومن ثم حيرة دائمة، تحيا توتراً وتقلباً دائمين، كما تشكو نقصاً فى وجودها ومعرفتها ويقينها، لا سبيل إلى إكماله، ولذلك فهى تظل تنشد كمالاً غير متحقق، تماماً كما تنشد الحكاية اكتمالها غير المتحقق أو المرجأ، لأجزائها المشذرة غير المترابطة، الأمر الذى يستدعى من القارئ بحثاً متواصلاً عن العلاقات المحتملة للحكاية، بحثاً عن معنى الحكاية، عن معنى الذات والعالم والوجود والتراث والتاريخ (الشخصى والعام والأدبى)، فى ظل النفى المتواصل للعلاقات والروابط، فى ظل رفض كل أشكال المؤسسة والسلطة. غير أن القارئ لم يعد متطلعاً إلى معنى تام نهائى، إلى نسق محدد، إلى وحدة خفية أو كامنة تعود إليها كل المكونات والعلاقات. إنه - فى الحقيقة - مدفوع إلى تلقى الحكاية من خلال إنتاجها عبر تحولات مستمرة لتوقعاته أو اقتراحاته المتعددة والمتغيرة والمفتوحة للحكاية.

وبإهمال هذه البنية المنفتحة وغير المتجانسة، وما تمارسه الحكاية من هدم وتفكيك ونقض ونفى - تجرد الحكاية من بلاغتها الخاصة القائمة على علاقة جدلية مع المؤسسة ورافضة لها.

تعارض أعمال «إدوار الخراط» مفهوم الانسجام القائم على وحدة (شاملة) تختزل التعدد والتعارض والاختلاف إلى مبدأ أو أصل أو مركز ترتد إليه، وتخضع له. فهى ترفض - فى

نظرتها للذات والواقع والوجود والتاريخ واللغة والحكاية - أى نوع من المركزية أو السلطة التى تدعى حضوراً مطلقاً، ومتعالياً، وملزماً. تحيا هذه الأعمال بالاختلافات والتناقضات والتعدد والمغايرة والتحرر، بما تمارسه من تفكيك ولعب بكل أشكال الحضور والهيمنة فى ظل غياب المركز.

يعد التفكيك واللعب والتعدد استراتيجيات نصية يتأسس عليها بناء أعمال «الخراط» وتلقيها، ولكن هذه الاستراتيجيات ما هى - فى الحقيقة - إلا حيل وألاعيب وأقنعة **تخفى - فى العمق - تأهيلاً محموماً لـ «مركزية الذات» وإقرار لها.**

فالحكاية - فى كل الأعمال - ليست بناء للواقع/ العالم، ولكنها بناء وتشكيل للذات، كتابة وجود للذات تصنعه بنفسها. إنها ذات معنية بذاتها، دائمة الارتداد إليها، والالتفات حولها، تعيش مع ذاتها ما يشبه «العلاقة الشهوية» (بعاطفتى اللذة والألم)، تجعل منها موضوع السرد ومداره تنصب منها سارداً، كما تتحول إلى مسرود له، بانقسامها على نفسها، فتصغى - بذلك - إلى صوتها الداخلى، تقيم معها عدداً من العلاقات، وتقترب منها حوارياً، متظاهرة بأنها تحطم التصور الساذج المغلق حول كمال النفس أو الذات ووحدتها (سواء فى نظر الذات أو فى نظر الآخرين)، ولكنها- فى الحقيقة- تحافظ على طابعها المونولوجى، فصوتها الآخر ليس بغريب عنها، وكلمات الآخرين عنها- بل وجود الآخرين نفسه- إنما تمر من خلال الذات التى تنفرد بالوظيفة السردية (حيث تتماهى الشخصية والسارد).

فما يظهر من حوارية أو تعددية صوتية إنما هى من صنع الذات أو الضامنة لها (ذات واحدة هى الشخصية والسارد معاً)، فهى حوارية تخفى وراءها ذاتاً مسيطرة ومتحكمة تتظاهر بالانفصال عن الحكاية/ العالم المتخيل، باعتبارها سارداً خارجياً، بينما هى متورطة فيها بوصفها الشخصية الرئيسية. هذه الذات/ الشخصية/ السارد هى التى تمنح الوجود لكل الشخصيات والملفوظات فالملفوظ السردى كله ينقل بواسطتها، بطريقة أو بأخرى، بما يحمله هذا الملفوظ من تعدد أو تنوع فى اللغات والرؤى. إن الذات تدعى امتلاكها وعياً متعدداً، حوارياً، غير منغلق، يسكنه الآخر بصوته ووعيه، بينما هذا التعدد او هذه الحوارية - فى الحقيقة - ليست نتاجاً لتعدد لسانى - اجتماعى يحمل وجهات نظر سوسيو- لسانية، ومن ثم لم تكن لغة الشخصيات فى حوارها - خاصة فيما يتعلق باستخدام العامية مثلاً - دالة على فروق اجتماعية، وبالتالى لم تحمل ما يمكن أن يعد وعياً اجتماعياً - إيديولوجيا للعالم. إن إنصات الذات إلى ذاتها، فى محاولة للوعى بكينونتها، وفهمها،

وتأويلها - إنما يقتضى فيما يرى «موريس بلانشو» [1] الخروج من الذات، والعثور على الخارج/ الآخر الذى يحمل وعياً حقيقياً بالذات، أى تتعرف الذات على ذاتها من خلال وعى الآخر بها، لا من خلال معرفتها هى بالآخر - كما هو الحال فى أعمال «الخراط»، إذ يحدث أن تنصت الذات إلى ذاتها فى غيبة وجود حقيقى للآخر، مما يعنى أنها ".... روح - معنى، حقيقة، خاصية مثالية..." [2]، فهى - بالتالى - مكتفية بوجودها، مالكة وحدها الحقيقة أو المعرفة، ينازعها فيها آخر غير منفصل عنها، ولا يسفر الحوار معها (من جانب صوتها الآخر أو من جانب الآخرين) عن تعديل معرفتها وقناعتها بذاتها. وهى أيضاً المالكة وحدها أسرار اللعبة السردية وجمالياتها، على كافة المستويات، الإيقاع، التواصل الصورة، بينما يقف القارئ متحيراً أمام تلاعبها ومراوغتها والتباساتها وغموضها.

فالذات هى مرجعية الإيقاع الذى يشهد انتقالات مباغتة سريعة، وانقطاعات، وثغرات وعودات، وتكرارات، وتدخلات. **وهى أيضاً مرجعية التواصل** الذى يتجه بعناصره وصيغه وبنياته صوب اللا تواصل، حيث تعمل مظاهر السرد المختلفة على إضعافه، إذ تغيب الحدود والروابط ويسود الاختلاط والامتزاج والالتباس، بين السارد والشخصية وبين صوتيهما أو خطابيهما، بين السارد والمسرود له، بين المستويات السردية، بين السرد والنصوص المتخللة، بين لغاتهما، بين العامية والفصحى؛ كما تضعف العلاقات التخاطبية بين الشخصيات، إذ يتسم حوارها بطبيعة جدالية مستمرة، دون أن يفضى إلى نوع من التواصل، وبالتالى لا تصبح الحقيقة نتيجة حوار متبادل مع الآخر، بقدر ما هى رهن حوار منقطع من قبل الذات وحدها، وبقدر ما هى تصور ذاتى خالص يتعلق بمبدأ أو قيمة (هى المطلق) ينتفى معها الواقعى واليومى والتاريخى، باختزاله إلى أقوال للشخصيات، ونصوص متخللة تأخذ شكل مقتطفات صحفية ووثائق ورسائل، وباختلاطه بالأسطورى والفانتازى والحلمى ومحتويات الوعى والمخيلة، هذا المبدأ الذى لا تقبل الذات حواراً بخصوصه، رغم يقينها باستحالته، ورغم رفض جميع الشخصيات له. كذلك فإن الذات هى مرجعية **الصور**، فالعالم الذى ترسمه الصور السردية عالم خاص، تمتلك الذات وحدها مفاتيحه.

فالحكاية تتشكل فى جماليات التمثيل/ المحاكاة، ويضعف توجهها التمثيلى أو المحاكاتى وذلك بتخفف الصور من علاقات الاقتران الكنائية، والاندفاع الواضح نحو العلاقات الاستعارية (أى علاقات التشابه والاستبدال والتناظر). وهو ما يعنى انقطاع التصوير المرجعى واختفاء الواقع الممثل، إما وراء تعداد وصفى ورصد هائل للتفاصيل الحسية الدقيقة، تأكيداً للحضور المكثف للأشياء

ووجودها الذاتى الحسى، واستعراضاً لخبرة الذات الحسية، وبلاغتها فى الوصف، وليس تعييناً لواقع ما وتمثيلاً له، أو وراء تشكيل لغوى - رمزى لوعى الذات وأحلامها وذكرياتها وهواجسها، يعتمد على معطيات الأسطورة والحلم والوعى والفانتازيا والمخيلة التى ترى فيها الذات وقائع جديرة بان تكون موضوعاً للسرد، ترى فيها وقعاً حقيقياً، بانفتاحه على الكونى والمقدس والمتعدد والملتبس والغامض واقعاً معاشاً بديلاً عن واقع لا تسعى هى إلى تمثيله أو الإيهام به.

لم تكن الذات مرجعاً للإيقاع والتواصل والصورة فى أعمال «الخراط» من حيث هى الذات المشيدة للحكاية، والمتحكمة فى الملفوظ السردى كله، من حيث هى المؤلف (الضمنى والواقعى) ولكن من حيث هى - قبل ذلك - الذات المشخصة أو الممثلة داخل الحكاية، التى تنطق بالقيم ذاتها المؤسسة للحكاية: الانقطاع، الانفصال، التكرار، الالتباس، نفى الواقع...... (...«. أنا بسيط وساذج أعيش بالتضاد والتوازى، بكل حدة الانشقاق وصرامة الانفصال، فى حلم التوحد.» - الزمن الآخر ص. ١٦٧. «أما أنا فأؤمن، كأنما رغماً عنى، بالبعث والتكرار الأبدى»- الزمن الآخر ص. ٣٥٧. «

قال لنفسه: لا أسلم بالواقع... ولا أسلم له.../...لا أريد، مع ذلك، أى لبس. كل شئ ملتبس فى هذا الحب، صحيح، كما هو ملتبس فى كل شئ... الالتباس خيانة لا مفر من اقترافها.» - الزمن الآخر ص. ٣٠٩، ٣١٠ - «قال: يبدو أن هناك دائماً قوة لا واعية هى التى تفكر، وتقرر، لى، فى غيبة التفكير الواضح المنطقى متصل الحلقات، يبدو أن هذا القابع جواى، تحت يملى علىّ أنواعاً من التأجيل، والحيرة...» - يقين العطش ص. ٢١٨. «قال لنفسه:.../...أما أنت فتنشد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة» - رامة والتنين ص. ٢٠٠، ٢٠١)؛ معنى هذا أن مركزية الذات تتجاوز الدور الوظيفى الذى يمنح مظاهر الحكاية المختلفة انسجامها، لتغدو وجوداً قائماً، وحقيقة مطلقة، ومن هنا كان إيمان الذات بالمطلق، مطلق (إنسانى) غير مفارق لها. إنها تريد كل شئ مطلقاً تاماً كاملاً دائماً وترفض النسبى والناقص والمتغير، رغم يقينها بأن العالم يعيش على النسبى، ويستحيل فيه المطلق ومن ثم فإن الفشل أو السقوط هو قدر العالم الممكن القائم، فلا يبقى للذات - بالتالى - سوى التطلع إلى غير المتحقق، إلى ما لا يتحقق، تتطلع إلى المستحيل والمجهول والغامض واللامرئى، ترغب فى الانفتاح على إمكانيات لانهائية للوجود (الإنسانى)، تجاوزاً للممكن والمتاح والمرئى والعرضى تجاوزاً للواقعى، باختزاله أو مزجه أو نفيه خلف متخيل فانتازى، استيهامى، حلمى، ذاتى.

ومن هنا تبدو الذات متخلية عن شروط الواقع (على مستويات: الإيقاع والتواصل والصورة)، وغير قادرة على استيعاب تعقيداته وبعيدة عن مواجهة حقيقية وملائمة معه، رغم وعيها الشديد بتأزمه. وهو ما يضعف - في النهاية - من فعالية الحكاية وقصدها الجمالي تجاه الواقعي.

إن المطلق أو المتعالي الإنساني يستدعي دخولاً أعمق إلى الذات، وهو ما يؤول بها- في أعمال «الخراط»- إلى كائن مطابق لذاته، يرى فيها مركزاً أو وحدة تستوعب ما بها من انقسام وتعدد وتشتت والتباس وتداخل، تماماً كالمطلق الذي هو بمثابة واحد متعدد، أو واحد ممتد في وحدته. وكما أن اليقين بالمطلق غير المتحقق والتعلق به لا مفر منه - فيما ترى الذات، كذلك فإن مركزية الذات المتخفية لا شك فيها، رغم ما يتهدد الذات من تعدد وتهجين وتشتت وانقطاع.

وهكذا تسعى الذات - من خلال الحكاية - إلى تشييد علاقة مع ذاتها، ومع العالم، علاقة مع ذاتها قوامها الاستمتاع والاستئناس بها، الرغبة في تأكيد وجودها، وترسيخ قيمها، بما هي ذات مهيمنة ومالكة للحقيقة، وبمنأى عن التغير، إبراز قدرتها على الكتابة واستعراض بلاغتها، وعلاقة مع العالم قوامها الرفض، رفض ما هو قائم وواقعي، وتجاوزه إلى ما وراء الواقع (المتخيل، الأسطوري الفانتازي، الحلمي...)، تطلعاً إلى وجود جديد للذات، تحظى فيه بالحرية، والاستلاء، والتميز وجود غير متحدد وغير محكوم بشروط الواقعي.

إن الحكاية في أعمال «الخراط» هي - في النهاية - بنية سردية منفتحة ومتعددة ومتشظية لكنها- في العمق - ذات مظهر مونولوجي أحادي، تحيل إلى ذات التلفظ - الملفوظ وقيمه، وهي ذات المؤلف وقيمه.

هوامش الخاتمة

١- انظر حديث «بول دى مان» عن سؤال الذات، واللاشخصية فى نقد «موريس بلانشو»:

- بول دى مان، **العمى والبصيرة - مقالات في بلاغة النقد المعاصر** ترجمة: سعيد الغانمى (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م)، ص٩٩- ١١٣، وبخاصة ص١١٢، ١١٣.

٢- سارة كوفمان و روجى لابورت، **مدخل إلى فلسفة جاك دريدا - تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر** ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابى (أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩١م)، ص١٦.



المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

إدوار الخراط (١٩٥٩م). حيطان عالية - مجموعة قصص. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.

................(١٩٧٢م). ساعات الكبرياء - مجموعة قصص. دار الآداب بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.

................(١٩٧٩م). رامة والتنين - رواية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.

................(١٩٨٣م). اختناقات العشق والصباح - قصص. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.

................(١٩٨٥م). الزمن الآخر - رواية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.

................(١٩٨٥م). محطة السكة الحديد - رواية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٠م.

................(١٩٨٦م). ترابها زعفران - نصوص اسكندرانية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩١م.

................(١٩٨٧م). أضلاع الصحراء - رواية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١؛ ١٩٨٧م.

................(١٩٩٠م). يابنات إسكندرية - رواية. دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٠م.

................(١٩٩٠م). مخلوقات الأشواق الطائرة - رواية. دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٠.

................(١٩٩١م). أمواج الليالى - متتالية قصصية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.

................(١٩٩٢م). حجارة بوبيللو - رواية. دار الآداب، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٢م.

................(١٩٩٣م). اختراقات الهوى والتهلكة - نزوات روائية. دار الآداب بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م.

................(١٩٩٣م). أبنية متطايرة - رواية. دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧م.

................(١٩٩٤م). رقرقة الأحلام الملحية - رواية. دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٤م.

................(١٩٩٤م). حريق الأخيلة - رواية. دار ومطابع المستقبل، الفجالة - الاسكندرية ط١؛ ١٩٩٤م.

................(١٩٩٤م). إسكندريتى - كولاج روائى. دار ومطابع المستقبل، الفجالة، الاسكندرية ط١؛ ١٩٩٤م.

إدوار الخراط (١٩٩٦م). **يقين العطش** - رواية. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٦م.

..........(١٩٩٨م). **تباريح الوقائع والجنون** - تنويعات روائية. مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٨م.

..........(٢٠٠١م). **صخور السماء** - رواية. مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ٢٠٠١م.

ثانيا: كتابات تناولت أعمال إدوار الخراط السردية*

١- دراسات في كتب

أحمد المديني. «حفريات فى سرد البدد - رواية حريق الأخيلة لإدوار الخراط،» **لقاء الرواية المصرية المغربية - قراءات.** المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.

أمجد ريان(إعداد). **صوت صارخ في الشوارع - قراءة في أعمال إدوار الخراط.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

جابر عصفور وعبد المنعم تليمة(وآخرون). **إدوار الخراط: مغامر حتى النهاية - نصوص احتفالية العام السبعين.** مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ٢٠٠٠م.

حسنى حسن. **يقين الكتابة - إدوار الخراط ومراياه المتكسرة.** المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦م.

خالد حسين حسين. **شعرية المكان في الرواية الجديدة - الخطاب الروائى لإدوار الخراط نموذجا.** مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، كتاب الرياض، ع٨٣، ٢٠٠٠م.

السيد فاروق. **جماليات التشظى - دراسات نقدية في أدب إدوار الخراط وبدر الديب**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٧م.

صلاح فضل. ((فتنة الكتابة عند إدوار الخراط)) **عين النقد على الرواية الجديدة.** دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

---

* اقتصرت الدراسة من بين ما اطلعت عليه من كتابات تناولت أعمال «إدوار الخراط» السردية على ذكر اهم هذه الكتابات، وأوثقها ارتباطا بموضوعه وتوجهه النقدى، وتوجد ببليوجرافيا مستفيضة بكل أعمال «إدوار الخراط» الإبداعية والنقدية، وبما قام به من ترجمات، بل حتى بما يعده للنشر وبكثير مما كتب عنه من دراسات ومقالات؟ توجد هذه الببليوجرافيا فى كتاب «أمجد ريان»: «**صوت صارخ فى الشوارع ـ قراءة فى أعمال إدوار الخراط**» (المذكور أعلاه)، وفى كتاب «شوقى بدر يوسف»: «**ببليوجرافيا الرواية فى إقليم غرب ووسط الدلتا**» (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يناير ١٩٩٤م).

فريـال جبـورى غـزول. ‹‹مساهمة الرواية العربية فى أساليب القص العالمية.›› **الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوع - بحوث تمهيدية.** مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١؛ مارس ١٩٨٧م.

فيصـل دراج. ‹‹إدوار الخراط: المتناهى واللامتناهى ورواية المطلق.›› **نظرية الرواية والرواية العربية.** المركز الثقافى العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٩م.

محمد بدوى. ‹‹النص الإشكالى وتدمير العلاقة المرجع فى ثنائية إدوار الخراط.›› **الرواية الحديثة في مصر - دراسة في التشكيل والإيديولوجيا.** الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،١٩٩٣م.

محمد عبد المطلب. ‹‹تعدد الخطابات فى نص يقين العطش لإدوار الخراط.›› **بلاغة السرد.** الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية، ع١١٤، سبتمبر ٢٠٠١م.

ب- دراسات فى الدوريات

أبو إسماعيل أعبو. «أفق تحاور "العشاء السفلى" مع "رامة والتنين" أو: رواية مغربية تحاور رواية مصرية.» **مجلة فصول.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. مج١٧، ع١، صيف ١٩٩٨م.

بدر الديب. ‹‹الزمن الآخر والوعى الفيزيقى للوجود - قراءة فى بطء وصمت.›› **مجلة إبداع.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، س٣، ع٨، أغسطس ١٩٨٥م.

............‹‹دعوة لقراءة: رامة والتنين.›› **مجلة إبداع.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، س٩ ع٥، مايو ١٩٩١م.

سامى خشبة. ‹‹رامة والتنين - مأساة مصرية.›› **مجلة فصول.** الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مج١، ع٢، يناير ١٩٨١م.

سيزا قاسم. ‹‹حول بويطيقا العمل المفتوح - قراءة فى اختناقات العشق والصباح لإدوار الخراط.›› **مجلة فصول.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٤، ع٢،مارس ١٩٨٤م.

شاكر عبدالحميد. «الزمن الآخر - الحلم وانصهار الأساطير» **مجلة فصول.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج٥، ع٤، سبتمبر ١٩٨٥م.

صبري حافظ. ((حول محطة السكة الحديد لإدوار الخراط - الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية.)) **مجلة الأقلام.** دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، س٢١، ع١١، ١٢ نوفمبر / ديسمبر١٩٨٦م.

عبد العزيز موافي. ((الزمن الآخر بين التاريخ واللغة.)) **مجلة فصول.** الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مج١٢، ع٢، صيف١٩٩٣م.

فريال جبوري غزول. ((الرواية الشعرية العربية - نموذجاً لأصالة الحداثة.)) **قضايا وشهادات.** مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، نيقوسيا، ع٢، صيف١٩٩٠م.

............((العطش يقيناً: صورة الفنان في شيخوخته المشبوبة.)) ضمن ملف عن إدوار الخراط. **مجلة فصول.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٥، ع٢، صيف ١٩٩٦م.

محمد الخبو. ((بعض ملامح الأنا الراوية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر - إدوار الخراط نموذجاً.)) **مجلة فصول.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٦، ع٤، ربيع ١٩٩٨م.

منى ميخائيل. ((الرجل والبحر - جوانب من التناص في رواية إدوار الخراط: ترابها زعفران.)) ترجمة: محمد يحيى. **مجلة فصول.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٥، ع٤ شتاء١٩٩٧م.

نبيلة إبراهيم. «قص الحداثة.» **مجلة فصول.** الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مج٦ ع٤، سبتمبر ١٩٨٦م.

يوسف شكير. ((شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط: ترابها زعفران، يابنات إسكندرية حريق الأخيلة - نموذجاً.)) **مجلة عالم الفكر.** المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، مج٣٠، ع١، ديسمبر٢٠٠١م.

ج- رسائل جامعية

١-باللغة العربية

أحمد خريس. ثنائيات إدوار الخراط النصية - دراسة في السردية وتحولات المعنى. مخطوط بكلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد،١٩٩٦م.

بوشعيب شداق. الخطاب الروائي في «رامة والتنين» و«الزمن الآخر» لإدوار الخراط. مخطوط بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٢م - ١٩٩٣م.

٢-باللغات الأجنبية

Al-Hawary, Naglaa Roshdy. The Stream of Consciousness Technique in the Modern Novel- A Comparative Study of James Joyce's Ulysses and Edwar Al-Kharrat's the Other Time. Faculty of Arts, Cairo university. 1992.

Awadalla, Maggle H. Temporality and the Ontological Experience in the work of Virginia Wolf, «To the Lighthouse» and Edwar Al-Karrat's «Suffron City» American University of Cairo, May 1989.

El-Koussy, Ghada. Alexandria and Forms of Chronotope: A Study of Justine, Miramar and City of Suffron. Faculty of Arts, Ain – Shams University, Cairo, 1997.

Farhi, Cathrine. «Rama wa-t-Tinnin» D'Edouare El-Kharrat./ou: du Mythe a la Mystique. Université de Provence, Janvier 1989.

ثالثاً: مراجع عربية

- ابن الرومى (ت٢٨٣هـ). الديوان. تحقيق: حسين نصار. دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٧٧م.
- أبو طالب المكى (ت٣٨٦هـ). قوت القلوب. دار صادر، بيروت، د.ت.
- أحمد الزعبى. في الإيقاع الروائى - نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية. دار المناهل بيروت، ط١؛ ١٩٩٥م.
- أحمد المتوكل. دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفى. دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.
- ....الجملة المركبة في اللغة العربية. منشورات عكاظ الرباط، ط١؛ ١٩٨٨م.
- أحمد اليبورى. في الرواية العربية - التكون والاشتغال. شركة النشر والتوزيع – المدارس الدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- أدونيس. الصوفية والسريالية. دار الساقى، بيروت، ط٢؛ ١٩٩٥م.
- إدوار الخراط. الحساسية الجديدة - مقالات في الظاهرة القصصية. دار الآداب، بيروت ط١؛ ١٩٩٣م.
- ....الكتابة عبر النوعية - مقالات في ظاهرة: القصة - القصيدة، ونصوص أخرى. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٤م.
- ....مراودة المستحيل - حوار مع الذات والآخرين. دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١؛ ١٩٩٧م.
- أنطون مقدسى. «الحداثة والجسد» دفاتر فلسفية - نصوص مختارة: ٦- الحداثة. إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالى. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٦م.
- تمام حسان. اللغة العربية: معناها ومبناها. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢؛ ١٩٧٩م.
- جمال حمدان. شخصية مصر - دراسة في عبقرية المكان. دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٣م.

- جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدى والبلاغى عند العرب. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢؛ ١٩٨٣م.
- حسن نجمى. شعرية الفضاء السردى. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- حميد لحمدانى. بنية النص السردى. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط٢؛ ١٩٩٣م.
- زكريا إبراهيم. هيجل أو المثالية المطلقة. مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م.
- سعيد بنكراد. شخصيات النص السردى - البناء الثقافي. جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، ١٩٩٤م.
- ....النص السردى - نحو سيميائيات الإيديولوجيا. دار الأمان، الرباط ط١؛ ١٩٩٦م.
- سعيد توفيق. الخبرة الجمالية - دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٢م.
- سعيد يقطين. انفتاح النص الروائى: النص - السياق. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٨٩م.
- ....تحليل الخطاب الروائى: الزمن - السرد - التبئير. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط٢؛ ١٩٩٣م.
- ....قال الراوى - البنيات الحكائية في السيرة الشعبية. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م.
- ....الكلام والخبر - مقدمة للسرد العربى. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م.
- السكاكى (ت٦٢٦هـ). مفتاح العلوم. ضبطه وشرحه: نعيم زرزور. دار الكتب العلمية بيروت، ط١؛ ١٩٨٣م.
- سيزا قاسم. بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

- الشريف الرضى (ت٤٠٦هـ). الديوان. دار صادر، بيروت،د.ت.
- شعيب حليفى. شعرية الرواية الفانتاستيكية. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م.
- صدوق نور الدين. البداية في النص الروائى. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١؛ ١٩٩٤م.
- صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع١٦٤، أغسطس١٩٩٢م.
- عاطف جودة نصر. الرمز الشعرى عند الصوفية. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ط٣؛ ١٩٨٣م.
- عبد الحميد عقار. الرواية المغاربية - تحولات اللغة والخطاب. شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- عبد السلام بنعبد العالى. ميتولوجيا الواقع. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٩م.
- عبد السلام المسدى. الأسلوبية والأسلوب. الدار العربية للكتاب، طرابلس - تونس، ط٣؛ د.ت.
- عبد الصمد بن المعذل العبدى(ت٢٤٠هـ). الديوان. تحقيق: زهير غازى زاهد. دار صادر بيروت، ١٩٩٨م.
- عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة - من البنيوية إلى التفكيك. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٣٢، أبريل ١٩٩٨م.
- عبد العالى بو طيب. مستويات دراسة النص الروائى - مقاربة نظرية. مطبعة الأمنية الرباط، ط١؛ ١٩٩٩م.
- عبد الفتاح كيليطو. الأدب والغرابة - دراسات بنيوية في الأدب العربى. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣؛ ١٩٩٧م.
- عبد القادر الشاوى. الكتابة والوجود - السيرة الذاتية في المغرب. دار أفريقيا الشرق الدار البيضاء - بيروت، ٢٠٠٠م.

- **عبد القادر الفاسى الفهرى. اللسانيات واللغة العربية - نماذج تركيبية ودلالية.** دار توبقال للنشر ومنشورات عريدات، الدار البيضاء وبيروت - باريس، ط١؛ ١٩٨٦م.
- **عبد القاهر الجرجانى** (ت ٤٧١هـ). **دلائل الإعجاز.** تحقيق: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢؛ ١٩٨٩م.
- **عبد الكريم القشيرى** (ت٤٦٥هـ). **الرسالة القشيرية.** تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن شريف. دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط١؛ ١٩٦٦م.
- **عبد المجيد نوسى.** ((التحليل السيميوطيقى للخطاب الروائى - دراسة فى رواية: أطياف الظهيرة لبهوش ياسين)) **الرواية المغربية - أسئلة الحداثة.** دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٦م.
- **عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد.** المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٤٠، ديسبر١٩٩٨م.
- **عبد المنعم تلية. مداخل إلى علم الجمال الأدبى.** دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م.
- **عبد الوهاب الرقيق. في السرد - دراسات تطبيقية.** دار محمد على الحامى، صفاقس ط١؛ ١٩٩٨م.
- **عدنان حب الله. التحليل النفسى من فرويد إلى لاكان.** مركز الإنماء القومى، بيروت د.ت.
- **العربى الذهبى. شعريات المتخيل - اقتراب ظاهراتى.** شركة النشر والتوزيع - المدارس الدار البيضاء،ط١؛ ٢٠٠٠م.
- **فراس السواح. لغز عشتار - الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة.** دار علاء الدين دمشق، ط٥؛ ١٩٩٣م.
- ....**مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة - سوريا وبلاد الرافدين.** دار علاء الدين، دمشق، ط١١؛ ١٩٩٦م.
- **فيصل دراج. دلالات العلاقة الروائية.** دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١؛ ١٩٩٣م.

- كمال محمد بشر. علم اللغة العام - القسم الثانى: الأصوات. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.
- محمد بن عبد الجبار النفرى(ت٣٥٤هـ). المواقف والمخاطبات. تحقيق: آرثر أربرى. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.
- محمد غاليم. التوليد الدلالى في البلاغة والمعجم. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٧م.
- محمد مفتاح. دينامية النص - تنظير وإنجاز. المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء ط١؛ ١٩٨٧م.
- ....مجهول البيان. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٠م.
- ....التشابه والاختلاف - نحو منهاجية شمولية. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء – بيروت، ط١؛ ١٩٩٦م.
- ....المفاهيم معالم - نحو تأويل واقعى. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٩م.
- محمد الماكرى. الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتى. المركز الثقافى العربى بيروت - الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩١م.
- محمد نجيب العمامى. الراوى في السرد العربى المعاصر - رواية الثمانينات بتونس. دار محمد على الحامى للنشر والتوزيع، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط١؛ ٢٠٠١م.
- محمد الناصر العجيمى. في الخطاب السردى - نظرية جريماس. الدار العربية للكتاب تونس، ١٩٩٣م.
- محمود المسعدى. الإيقاع في السجع العربى - محاولة تحليل وتحديد. مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٩٦م.
- مدحت الجيار. الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى. الدار العربية للكتاب، طرابلس – تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٤م.

- مدحت الجيار، مسرح شوقي الشعرى - دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص. دار المعارف، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٢م.
- ....السرد النوبى المعاصر في مصر. دار النديم للصحافة والنشر، القاهرة ط١؛ ١٩٩٤م.
- ....الشاعروالتراث - دراسة في علاقة الشاعر العربى بالتراث. دار النديم للصحافة والنشر، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٥م.
- مالك يوسف المطلبى. الزمن واللغة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
- ميلود حبيبى. «النص الأدبى بين التلقى وإعادة الإنتاج - من أجل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة» نظرية التلقى - إشكالات وتطبيقات. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣م.
- نصر حامد أبو زيد. فلسفة التأويل - دراسة في تأويل القرآن عند محى الدين بن عربى. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط٣؛ ١٩٩٦م.
- ياسين النصير. الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبى. الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، سلسلة كتابات نقدية، ع٧٥، يونيو ١٩٩٨م.

رابعاً: مراجع مترجمة

- استوانوفا(اسفنكا). «الموسيقى بوصفها اختلافاً» ترجمة: عبد العزيز بن عرفة. الدال والاستبدال. دار الحوار، اللاذقية، ط١؛ ١٩٩٣م.
- ألبيرس(ر.م). تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة: جورج سالم. منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط٢؛ ١٩٨٢م.
- إلياد(مرسيا). المقدس والدينوى. ترجمة: نهاد خياطة. العربى للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، ط١؛ ١٩٨٧م.
- ....ملامح من الأسطورة. ترجمة: حاسيب كاسوحة. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥م.
- أوسبنسكى(بوريس). شعرية التأليف - بنية النص الفنى وأنماط الشكل التأليفى. ترجمة: سعيد الغانمى وناصر حلاوى. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

- **أومينكـو(فرانسـواز). المقاربـة التداوليـة.** ترجمـة: سـعيد علـوش. مركـز الإنمـاء القـومى بيروت، د.ت.
- **أونـج(والتـر،ج). الشـفاهية والكتابيـة.** ترجمـة: حسـن البنـا عـز الـدين. المجلس الـوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع١٨٢، فبراير ١٩٩٤م.
- **إيسـر(فولفجـانج). فعـل القـراءة - نظريـة في الاسـتجابة الجماليـة.** ترجمـة: عبـد الوهـاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- **إيفلن (برنارد). ميثولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش.** ترجمة: حنا عبود. منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالى للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٩٧م.
- **إيكـو (إمبرتـو). القـارئ في الحكايـة - التعاضـد التـأويلى في النصـوص الحكائيـة.** ترجمـة: أنطوان أبو زيد. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٦م.
- .... «حـول تأويـل الاسـتعارة»، ترجمـة: سـعيد بنكـراد. **التأويـل بـين السيميائيات والتفكيكية.** المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- **برجسـون (هنرى). الطاقة الروحيـة.** ترجمة: على مقلد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩١م.
- **بليث(هنريش). البلاغة والأسـلوبية - نحو نموذج سـيميائى لتحليـل الـنص.** ترجمة: محمد العمرى. منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٩م.
- **بنفينست (إميل).** «اللغة والذات»، ترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالى. **دفاتر فلسفية - نصوص مختارة: ٥- اللغة.** دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م.
- **باختين (ميخائيـل). شـعرية دوسـتويفسـكى.** ترجمة: جميل نصيف التكريتى. دار توبقـال للنشر ودار الشئون الثقافية العامة، الدار البيضاء - بغداد ،ط١؛ ١٩٨٦م.
- ....**الخطـاب الروائـى.** ترجمـة: محمـد بـرادة. دار الفكـر للدراسـات والنشـر والتوزيع، القاهرة، - باريس، ط١؛ ١٩٨٧م.
- **بـارت (رولان).** «الأدب بلاغـة»، ترجمـة: سـعيد الغـانمى. **اللغـة والخطـاب الأدبى.** المركـز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٣م.

- **بارت (رولان). همسة اللغة.** ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، حلب ط١؛ ١٩٩٩م.
- ....(وآخرون). **طرائق تحليل السرد الأدبي - دراسات.** إعداد وترجمة: عبد الحميد عقار(وآخرين). منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١؛ ١٩٩٢م.
- **باستيد (روجيه). السوسيولوجيا والتحليل النفسي.** ترجمة: وجيه البعيني. دار الحداثة، بيروت، ط١؛ ١٩٨٨م.
- **باشلار (غاستون). جماليات المكان.** ترجمة: غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط٣؛ ١٩٨٧م.
- ....**جدلية الزمن.** ترجمة: خليل أحمد خليل. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت - الجزائر، ط٢؛ ١٩٨٨م.
- **بوتور (ميشال). بحوث في الرواية الجديدة.** ترجمة: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات بيروت - باريس، ط٢؛ ١٩٨٢م.
- **بوث (وين). بلاغة الفن القصصي.** ترجمة: أحمد خليل عردات وعلى بن أحمد الغامدي. جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٤م.
- **بوثويلو (خوسيه، ماريا إيفانكوس). نظرية اللغة الأدبية.** ترجمة:حامد أبو أحمد. مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- **بورنوف (رولان) أونيليه (ريال). عالم الرواية.** ترجمة:نهاد التكرلي. دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١؛ ١٩٩١م.
- **بوشنسكى (أ.م). الفلسفة المعاصرة في أوربا.** ترجمة: عزت قرني. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة، عالم المعرفة، الكويت، ع١٦٥، سبتمبر١٩٩٢م.
- **ترتسمانز (ب).** «الشعرية». ترجمة: وائل بركات. **مفهومات في بنية النص.** دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١؛ ١٩٩٦م.
- **تشيتشرين (أ، ف). الأفكار والأسلوب - دراسة في الفن الروائي ولغته.** ترجمة: حياة شرارة. دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.

- تاديه (جان، إيف). **النقد الأدبى في القرن العشرين**. ترجمة: قاسم المقداد. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣م.
- **تودوروف** (تزفيتان). **الشعرية**. ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢؛ ١٩٩٠م.
- ....**مدخل إلى الأدب العجائبى**. ترجمة: الصديق بوعلام. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٤م.
- ....**الأدب والدلالة**. ترجمة: محمد نديم خشفة. مركز الإنماء الحضارى حلب، ط١؛ ١٩٩٦م.
- ....**باختين - المبدأ الحوارى**. ترجمة: فخرى صالح. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٦م.
- **توما شفسكى**. «نظرية الأغراض» ترجمة: إبراهيم الخطيب. **نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلانيين الروس**. الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، الرباط - بيروت، ط١؛ ١٩٨٢م.
- **ثربانتس**. **دون كيخوته**. ترجمة: عبد الرحمن بدوى. دار المدى للثقافة والنشر، والمجمع الثقافى، سوريا/بيروت - أبوظبى، ط١؛ ١٩٩٨م.
- **جرانت** (جون). **فكرة الزمان عبر التاريخ**. ترجمة: فؤاد كامل. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع ١٥٩، مارس ١٩٩٢م.
- جرييه (آلان، روب). **نحو رواية جديدة**. ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- جفرسون (أن) وروبى (ديفيد). **النظرية الأدبية الحديثة - تقديم مقارن**. ترجمة: سمير مسعود. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢م.
- **جوف**(فانسان). **رولان بارت والأدب**. ترجمة: محمد سويرتى. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م.
- **جولدمان** (لوسيان). **مقدمات في سوسيولوجيا الرواية**. ترجمة: بدر الدين عرودكى دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١؛ ١٩٩٣م.

- جيرو(بيير). **الأسلوب والأسلوبية**. ترجمة: منذر عياشي. مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ت.
- ....**علم الدلالة**. ترجمة: أنطوان أبوزيد. منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط١؛ ١٩٨٦م.
- جينيت (جيرار). **مدخل لجامع النص**. ترجمة: عبد الرحمن أيوب. دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط٢؛ ١٩٨٦م.
- ....**خطاب الحكاية - بحث في المنهج**. ترجمة: محمد معتصم وزميليه. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٦م.
- ....**عودة إلى خطاب الحكاية**. ترجمة: محمد معتصم. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- دريدا (جاك). **مواقع - حوارات مع جاك دريدا**. ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٢م.
- داستور(فرانسواز). **هيدجر والسؤال عن الزمان**. ترجمة: . سامي أدهم. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م.
- دولوز (جيل). **الصورة - الزمن**. ترجمة: حسن عودة. منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٩م.
- دى سوسير(فردينان). **دروس في الألسنية العامة**. تعريب: صالح القرمادى وزميليه. الدار العربية للكتاب، طرابلس - تونس، ١٩٨٥م.
- ديفيز (ب، س). **المفهوم الحديث للمكان والزمان**. ترجمة: السيد عطا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.
- ديفيرو(جورج). «الخيال والرمز - بعدان للحقيقة.» ترجمة: عبد الهادى عبد الرحمن. **سحر الرمز - مختارات في الرمزية والأسطورة**. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية.، ط١؛ ١٩٩٤م.
- دى لويس (سى). **الصورة الشعرية**. ترجمة: أحمد نصيف الجنابى وزميليه. منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.

- دى مان (بول). **العمى والبصيرة - مقالات في بلاغة النقد المعاصر**. ترجمة: سعيد الغانمى. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- راى (وليم). **المعنى الأدبى - من الظاهراتية إلى التفكيكية**. ترجمة: يوئيل يوسف عزيز. دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١؛ ١٩٨٧م.
- ريد (والتر) وكوهين (والف)، وآخرون. القصة، الرواية، المؤلف - **دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**. ترجمة: خيرى دومة. دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٧م.
- زيما (بيير). **النقد الاجتماعى - نحو علم اجتماع للنص الأدبى**. ترجمة: عايدة لطفى. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١؛ ١٩٩١م.
- زيولكوفسكى (تيودور). **أبعاد الرواية الحديثة - نصوص ألمانية وقرائن أوربية**. ترجمة: إحسان عباس وبكر عباس. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١؛ ١٩٩٤م.
- ستولنيتز (جيروم). **النقد الفنى - دراسة جمالية وفلسفية**. ترجمة: فؤاد زكريا. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط٢؛ ١٩٨١م.
- ستيفنسون (رالف) ودوبرى (جان). **السينما فناً**. ترجمة: خالد حداد. منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٣م.
- سلمان حسن العانى. **التشكيل الصوتى في اللغة العربية - فونولوجيا العربية**. ترجمة: ياسر الملاح. النادى الأدبى الثقافى، جدة، ط١؛ ١٩٨٣م.
- سيرفونى (جان). **الملفوظية**. ترجمة: قاسم المقداد. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ١٩٩٨م.
- شارتية (بيير). **مدخل إلى نظريات الرواية**. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوى. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ٢٠٠١م.
- شورون (جاك). **الموت في الفكر الغربى**. ترجمة: كامل يوسف حسين. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع٧٦، أبريل ١٩٨٤م.

- شـيبارد (ريتشـارد). «أزمـة اللغـة» حركـة الحداثـة: ١٨٩٠ - ١٩٣٠. تحرير: مـالكولم برادبـرى وجـيمس مكفـارلين. ترجمـة: عيسـى سمعـان. منشـورات وزارة الثقافـة، دمشـق ١٩٩٨م.
- غاتشف (غيـورغى). الـوعى والفـن - دراسـات في تـاريخ الصـورة الفنيـة. ترجمة: نوفل نيـوف. المجلس الـوطنى للثقافـة والفنـون والآداب، الكويـت، سلسلة عـالم المعرفـة، ع١٤٦ فبراير ١٩٩٠م.
- فـراى (نـورثروب). تشـريح النقـد. ترجمة: محيى الدين صبحى. الـدار العربية للكتـاب طرابلس - تونس، ١٩٩١م.
- فروم (اريك). اللغة المنسية - مدخل إلى فهـم الأحلام والحكايات والأسـاطير. ترجمة: حسن قبيسى. المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
- فاليط (برنـار). الـنص الروائـى - تقنيـات ومنـاهج. ترجمة: رشيد بنحدو. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.
- فـاولر (روجـر). اللسـانيات والروايـة. ترجمـة: لحسـن أحمامـة. دار الثقافـة، الـدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٧م.
- فورسـتر (إ. م). أركـان القصـة. ترجمـة كمـال عيـاد جـاد. دار الكرنـك للنشـر والطبـع القاهرة، ١٩٦٠م.
- فوكـو (ميشـيل). حفريـات المعرفـة. ترجمة: سـالم يفـوت المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ط٢؛ ١٩٨٧م.
- ....دروس (١٩٧٠-١٩٨٢). ترجمـة: محمـد مـيلاد. دار توبقـال للنشـر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م.
- كريزويـل (إديـث). عصـر البنيويـة. ترجمة: جـابر عصفور. الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ط٣؛ ١٩٩٦م.
- كريسـتيفا (جوليـا). علـم الـنص. ترجمة: فريد الزاهى. دار توبقـال للنشر، الدار البيضـاء ط١؛ ١٩٩١م.

- **كلر (جوناثان). الشعرية البنيوية.** ترجمة: السيد إمام. دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة، ط١؛ ٢٠٠٠م.
- **كنعان (شلوميت،ريمون). التخييل القصصي - الشعرية المعاصرة.** ترجمة: لحسن أحمامة. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٥م.
- **كوفمان (سارة) ولا بورت (روجى). مدخل إلى فلسفة جاك دريدا - تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر.** ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابى. أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩١م.
- **كوملان (ب). الأساطير الإغريقية والرومانية.** ترجمة: أحمد رضا محمد رضا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
- **كوندراتوف (أ. م).** «نظرية المعلومات والبويطيقا (علم الشعر) - انتروبيا إيقاع الكلام الروسى.» ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوى. **مداخل الشعر - باختين، لوتمان، كوندراتوف.** الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،١٩٩٦م.
- **كوهين (جان) . بنية اللغة الشعرية.** ترجمة: محمد الولى ومحمد العمرى. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٦م.
- .... «الهزلى والشعرى.» ترجمة: محمد العمرى. **نظرية الأدب في القرن العشرين.** أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٦م.
- **لايكوف (جورج). اللسانيات ومنطق اللغة الطبيعى.** ترجمة: عبد القادر قنينى. دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١م.
- ....**وجونسون (مارك). الاستعارات التى نحيا بها.** ترجمة: عبد المجيد جحفة. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٦م.
- **لوبروتون (دافيد). انتروبولوجيا الجسد والحداثة.** ترجمة: محمد عرب صاصيلا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م.
- **لوجون (فيليب). السيرة الذاتية - الميثاق والتاريخ الأدبى.** ترجمة: عمر حلى. المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م.

- لوغورن (ميشال). **الاستعارة والمجاز المرسل.** ترجمة: حلاج صليبا. منشورات عويدات بيروت – باريس، ط١؛ ١٩٨٨م.
- لينهارت (جاك). «قراءة سياسة للرواية: الغيرة.» ترجمة وعرض: إبراهيم الخطيب. **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي.** مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢؛ ١٩٨٦م.
- مندلاو (أ. أ). **الزمن والرواية.** ترجمة: بكر عباس. دار صادر، بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م.
- مارتن (والاس). **نظريات السرد الحديثة.** ترجمة: حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.
- ماسينيون (لوي). «دراسة عن المنحنى الشخصي لحياة الحلاج - شهيد الصوفية في الإسلام.» ترجمة: عبد الرحمن بدوي. **شخصيات قلقة في الإسلام.** وكالة المطبوعات الكويت، ط٣؛ ١٩٧٨م.
- مورو(فرانسوا). **البلاغة - المدخل لدراسة الصور البيانية.** ترجمة الوالي محمد وجرير عائشة. منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٨٩م.
- ميرهوف (هانز). **الزمن في الأدب.** ترجمة: أسعد رزوق. مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة – نيويورك، ١٩٧٢م.
- همفري (روبرت). **تيار الوعي في الرواية الحديثة.** ترجمة: محمود الربيعي. دار الهاني للطباعة، القاهرة،١٩٧٣م.
- هامون (فيليب). ((خطاب مقيد)) ترجمة: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم. **الأدب والواقع.** تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط١؛ ١٩٩٢م.
- هووك (صمونيل، هنري). **منعطف المخيلة البشرية – بحث في الأساطير.** ترجمة: صبحي الحديدي. دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط٢؛ ١٩٩٥م.
- هيدجر (مارتن). **التقنية - الحقيقة - الوجود.** ترجمة: عبد الهادي مفتاح. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٥م.
- ولكوك (مايكل). **سفر الرؤيا.** ترجمة: القس جاد المنفلوطي. دار النشر الأسقفية القاهرة، ١٩٩٨م.

- **وايت (هيدن). «ميشيل فوكو» البنيوية وما بعدها - من ليفي شتراوس إلى دريدا.** تحرير: جون ستروك. ترجمة: محمد عصفور. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٠٦، فبراير ١٩٩٦م.
- **وورد (ديفيد). الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور.** ترجمة: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط١؛ ١٩٩٩م.
- **ويليك (رينيه) ووارين (أوستن). نظرية الأدب.** ترجمة: محيي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢؛ ١٩٨٧م.
- **ياكبسون (رومان). قضايا الشعرية.** ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر الدار البيضاء،ط١؛ ١٩٨٨م.
- .... «ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة.» ترجمة: فاطمة الطبال بركة. **النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون - دراسة ونصوص.** المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١؛ ١٩٩٣م.
- .... **ست محاضرات في الصوت والمعنى.** ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح. المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١؛ ١٩٩٤م.

خامساً: مراجع أجنبية

Chatman, Seymour(1978). Story and Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, Ithaca – London, 6th, 1993.

Cohn, Dorrit(1966). «Narrated Monologue – Definition of a Fictional Style,» Comparative Literature. U.S.A, 18 : 2, Spring 1966.

Ducrot, Oswald and Todorov, Tzvetan (1979). Encyclopedia Dictionary of the Sciences of Language. Trans. Catherine Porter. Johns Hopkins Unversity Press, Baltimore – London,1994.

Foucault, Michel (1979). ‹‹What is an author,›› trans. Joseph V. Harari. In Modern Criticism and Theory. ed David Lodge(1988). Longman, London – New York, 7th, 1992.



*Genette, Gerard (1980).** *Narrative Discourse – An Essay in Method. Trans. Jane E. Lewin. Cornell University Press Ithaca – New York, 6th, 1990.*

……………… (1982). «Structuralism and Literary Criticism,» trans. Alan Sheridan. in Modern Criticism and Theory. Ed. David Lodge(1988). Longman, London – New York, 7th, 1992.

……………… (1993). Fiction and Diction. Trans. Catherine Porter. Cornell University Press, Ithaca – London, 1st, 1993.

Leech, Geoffrey N. and short, Michael H. (1981). Style in Fiction – A Linguistic introduction to English Fictional Prose. Longman, London – New York, 1st., 1981.

Lodge, David(1992). The Art of Fiction. Penguin Books, U.S.A., 1994.

Miller, J. Hillis(1982). Fiction and Repetition – Seven English Novels. Harvard University Press, Cambridge – Massachusette, 1982.

Phelan, James(1996). Narrative as Rhetoric – Technique, Audiences, Ethics, Ideology. Ohio State University Press, Columbus, 1996.

Preminger, Alex and Brogan, T.V.F. (1993). The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics Princeton University Press, Princeton – New Jersey. 1993.

Prince, Gerald(1987). A Dictionary of Narratology. University of Nebraska Press, Lincoln – London, 1987.

Scholes, R. and Kellogg, R. (1966). The Nature of Narrative. Oxford University Press, London, 1st, 1966.

---

* مع وجود ترجمة عربية للكتاب ((جينيت)) : ((خطاب الحكاية)) (مذكورة فى قائمة مراجع هذه الدراسة)، فقد كان الرجوع إلى الترجمة الإنجليزية/ الأمريكية مفيدا، خاصة فيما يتعلق بالمصطلحات التى يشهد الواحد منها ترجمات عربية عديدة فى استخدامات النقاد.



Stanzel, F.k.(1979). A Theory of Narrative. Trans. Charlotte Geodsche. Cambridge University Press, Cambridge 2nd, 1982.

Tadie, Jean Yves(1978). Le Récit Poétique. PUF Ecritures, 1978.

Talbot, Mary M.(1995). Fiction at Work – Language and Social Practice in Fiction. Longman, London – New York, 1st, 1995.

Todorv, Tzvetan (1977). The Poetics of Prose. Trans. Richard Howard. Cornell University Press, Ithaca – New York, 6th, 1995.

Toolan, Michael J. (1988). Narrative – A Critical Linguistic Introduction. Routledge, London – New York, 1997.

Ullmann, Stephen (1960). The Image in the Modern French Novel. Cambridge University Press, Cambridge, 1960.

Wright, Terence(1985).«Rhythm in the Novel,» Modern Language Review. Vol. 80, Part1, January 1985.

سادساً: كتب مقدسة

القرآن الكريم.

- **الكتاب المقدس**. أى كتب العهد القديم والعهد الجديد. دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط.

سابعاً: معاجم عربية ومترجمة

- إبراهيم مدكور (وآخرون). **المعجم الفلسفى**. مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م.
- ....**المعجم الوسيط**. مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٣؛ ١٩٨٥م.
- أحمد بيومى. **القاموس الموسيقى**. الهيئة العامة للمركز الثقافى القومى - دار الأوبرا المصرية، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٢م.
- إمام عبد الفتاح إمام. **معجم ديانات وأساطير العالم**. مكتبة مدبولى، القاهرة، مج١، ٢، ٣، د.ت.

- إنوود(ميخائيل). **معجم مصطلحات هيجل**. ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- بطرس عبد الملك (وآخرون). **قاموس الكتاب المقدس**. دار الثقافة، القاهرة، ط١١؛ ١٩٩٧م.
- بوزنر (جورج) وآخرون. **معجم الحضارة المصرية القديمة**. ترجمة: أمين سلامة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- سميث (شارلوت سيمور). **موسوعة علم الإنسان - المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية**. ترجمة: محمد الجوهرى(وآخرين). المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٨م.
- شابيرو(ماكس، إس) وهندريكس(رودا، أ). **معجم الأساطير**. ترجمة حنا عبود. دار الكندى، بيروت، ط١؛ ١٩٨٩م.
- مجدى وهبه. **معجم مصطلحات الأدب**. مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.
- محمد عنانى. **المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزى - عربى**. الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٦م.

ثامناً: الدوريات

إبش (إلرود). «التلقى الأدبى» ترجمة: محمد برادة. **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية**. منشورات دراسات سال، فاس، ع٦، خريف/شتاء ١٩٩٢م.

أنطوان خورى. «معنى المعنى في قصدية هو سرل» **مجلة الفكر العربى المعاصر**. مركز الإنماء القومى بيروت، ع١٨/١٩، شباط/آذار ١٩٨٢م.

أولمان (ستيفن). «الصورة الأدبية - بعض الأسئلة المنهجية» ترجمة: محمد أنقار ومحمد مشبال. **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية**. منشورات دراسات سال، فاس، ع٤، شتاء ١٩٩٠م.

أونج (والتر، ج). «جدل المعادل السمعى والمعادل الموضوعى فى النقد الأدبى» ترجمة: حسن البنا عز الدين. **مجلة فصول**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٠، ع١/٢، يوليو/أغسطس ١٩٩١م.



برنس (جيرالد). ((مقدمة لدراسة المروى عليه)) ترجمة: على عفيفى. **مجلة فصول**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣م.

برانذز (فرنسيس، واى). ((اللعب والكلام)) ترجمة: الحسين سبحان. **مجلة فكر ونقد**. دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س٢، ع١٥، يناير١٩٩٩م.

بلانشو (موريس). ((التجربة – الحد)) ترجمة: جورج أبى صالح. **مجلة العرب والفكر العالمى**. مركز الإنماء القومى، بيروت، ع١٠، ربيع ١٩٩٠م.

.... ((السؤال والجواب)) ترجمة: عبد السلام بنعبد العالى **مجلة فكر ونقد**. دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س٢، ع١١، سبتمبر١٩٩٨م.

باتاى (جورج). ((التحليل الفينومينولوجى للرغبة الجنسية)) ترجمة: غادة الحلوانى. **مجلة إبداع**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع٩، سبتمبر١٩٩٧م.

بينيت (جيمز، آز). ((التكرار فى الحبكة: الموضوع وتنوع الأحداث الطويلة)) ترجمة: سعد قاسم الأسدى. **مجلة الثقافة الأجنبية**. دائرة الشئون الثقافية والنشر، بغداد، س٩، ع٤، ١٩٨٩م.

تودوروف (تزفيتان). ((المجاز المرسل)) ترجمة: عثمانى الميلود. **مجلة العرب والفكر العالمى**. مركز الإنماء القومى، بيروت، ع١١، صيف ١٩٩٠م.

جميل قاسم. ((المتعالى والمقدس – لوك فيرى: جدلية الإنسان – الله أم ثنائيته)) **مجلة الفكر العربى المعاصر**. مركز الإنماء القومى، بيروت، باريس، ع١٠٦/١٠٧، ١٩٩٨م.

جاييجو (كانديدو، بيريث). ((الفضاء، الزمن – اقتراب سوسيولوجى)) ترجمة: محمد أبو العطا. **مجلة فصول**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣م.

جواد بنيس. ((الوصف واللغة الوصفية فى رواية زينب لمحمد حسين هيكل – دراسة أسلوبية)) **مجلة فصول**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١١، ع٢، صيف ١٩٩٢م.

حسن البنا. «عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية – نموذج تحليلى من يوسف إدريس» **مجلة فصول**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج٥، ع١، ديسمبر١٩٨٤م.

حسن طلب. ((ولكم فى القصصى حياة – قراءة فى تجليات المقدس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد)) **مجلة فصول**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٢ ع٣، خريف ١٩٩٣م.

دريدا (جاك). ((البنية، اللعب، العلامة - فى خطاب العلوم الإنسانية،)) ترجمة: جابر عصفور.
مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م.

ديجك (تون، أ، فان). ((النص: بناه ووظائفه - مقدمة أولية لعلم النص،)) ترجمة: جورج أبى صالح.
مجلة العرب والفكر العالمى. مركز الإنماء القومى، بيروت، ع٥، شتاء ١٩٨٩م.

ريكور (بول). ((البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا،)) ترجمة: مصطفى النحال. **مجلة فكر ونقد**.
دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س ح، ع١٦، فبراير ١٩٩٩م.

ستيرل (كارلهاينز). ((قراءة النصوص القصصية،)) ترجمة: نشوى ماهر. **مجلة فصول**. الهيئة المصرية
العامة للكتاب، القاهرة، مج١٢، ع٢، صيف ١٩٩٣م.

سعيد يقطين. ((الأنماط السردية عند جاب لينتفلت،)) **مجلة علامات فى النقد**. النادى الأدبى
الثقافى، جدة، مج١، ج٢، ديسمبر ١٩٩١م.

سيزا قاسم. «آية: جيم،» **ألف - مجلة البلاغة المقارنة**. الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع١١، ١٩٩١م.

.... «المفارقة فى القص العربى المعاصر،» **مجلة فصول**. الهيئة المصرية العامة للكتاب
القاهرة، مج٢، ع٢، مارس ١٩٨٢م.

شعيب حليفى. ((النص الموازى للرواية - استراتيجية العنوان،)) **مجلة الكرمل**. مؤسسة بيسان
للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع٤٦، ١٩٩٢م.

شكلوفسكى (ف). ((عن الشعر واللغة غير العقلانية،)) ترجمة: مكارم الغمرى. **مجلة فصول**. الهيئة
المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٠، ع٣/٤، يناير ١٩٩٢م.

صبرى حافظ. ((البدايات ووظيفتها فى النص القصصى،)) **مجلة الكرمل**. مؤسسة بيسان للصحافة
والنشر والتوزيع، بيروت، ع٢١/٢٢، ١٩٨٦م.

.... «جماليات الحساسية والتغير الثقافى،» **مجلة فصول**. الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة، مج٦، ع٤، سبتمبر ١٩٨٦م.

.................((تحولات الشعر والواقع فى السبعينات،)) **ألف - مجلة البلاغة المقارنة**. الجامعة
الأمريكية، القاهرة، ع١١، ١٩٩١م.

.................((فجر المغامرة التجريبية،)) **مجلة الكرمل**. مؤسسة بيسان للصحافة والنشر
والتوزيع، بيروت، ع٤٦، ١٩٩٢م.



عبد الفتاح الحجمري. ((السرديات فى نماذج من النقد المغربى - التصور والإنجاز)) **مجلة فكر ونقد.** دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س١، ع٦، فبراير ١٩٩٨م.

عدنان حب الله. ((الجدلية العقلانية عند لاكان.)) **مجلة الفكر العربى المعاصر.** مركز الإنماء القومى بيروت، ع١٦، تشرين الثانى ١٩٨١م.

عز الدين الخطابى وإدريس كثير. ((بلاغة السؤال وسؤال البلاغة.)) **مجلة علامات فى النقد.** النادى الأدبى الثقافى، جدة، مج٧، ج٢٨، يونيو١٩٩٨م.

على الحبيب الفريوى. ((الرؤية النقدية فى الحداثة: الانتصار للحقيقة الجسدية - ميرلوبونتى وفيمياء الجسد الخاص.)) **مجلة الفكر العربى المعاصر.** مركز الإنماء القومى، بيروت - باريس، ع١٠٨/١٠٩، شتاء ١٩٩٩م.

.... «ميرلوبونتى وفيمياء الجسد الخاص - أنطولوجيا الجسد: سجال فى مفهوم الطبيعة والإنسان.)) **مجلة الفكر العربى المعاصر.** مركز الإنماء القومى، بيروت - باريس ع١١٠/١١١، ربيع/صيف ١٩٩٩م.

فتوح أحمد. ((لغة الحوار الروائى.)) **مجلة فصول.** الهيئة المصرية االعامة للكتاب، القاهرة، مج٢، ع٢ مارس ١٩٨٢م.

فريدمان (نورمان). ((الصورة الفنية.)) ترجمة: جابر عصفور. **مجلة الأديب المعاصر.** اتحاد الأدباء بغداد، س٤، ع١٦، آذار ١٩٧٦م.

فوكو (ميشيل). ((البنيوية والتحليل الأدبى.)) ترجمة: محمد الخماسى. **مجلة العرب والفكر العالمى.** مركز الإنماء القومى، بيروت، ع١، شتاء ١٩٨٨م.

كلوفر (داكلاس). ((الرواية كقصيدة شعرية.)) ترجمة: الجيلالى الكدية. **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية.** منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ع٥، خريف/شتاء ١٩٩١م.

كلينكينبرغ (جان، مارى). ((من الأسلوبية إلى الشعرية.)) ترجمة: فريدة الكتانى. **مجلة فكر ونقد.** دار النشر المغربية، الدار البيضاء، س٢، ع١٥، يناير ١٩٩٩م.

لوتمان (يورى). ((مشكلة المكان الفنى.)) ترجمة: سيزا قاسم. **ألف - مجلة البلاغة المقارنة.** الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع٦، ١٩٨٦م.

لوتمان (يوري). «بنية النص السردي،» ترجمة: عبد النبي اصطيف. **مجلة فصول.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م.

لوث(جيكوب). ‹‹التكرار وأسلوب السرد الروائي - هاردي، كونراد، فوكنر،›› ترجمة: عنيد ثنوان رستم. **مجلة الثقافة الأجنبية.** وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، س٧، ع٣، ١٩٨٧م.

لودج (دافيد). ‹‹لغة الرواية الحداثية - الاستعارة والكناية،›› ترجمة: صبحي حديدي. **مجلة الكرمل.** مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، بيروت، ع٢٣، ١٩٨٧م.

مجدي عبد الحافظ. ‹‹الجسد الإنساني بين مدارس الفلسفة وفينومنولوجية ميرلوبونتي،›› **مجلة إبداع.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع٩، سبتمبر ١٩٩٧م.

محمد الأمين ولد إبراهيم. ‹‹السرديات البويتيقية ومشغل الدلالة - قراءة لتجربة النقد البويتيقي السردي العربي،›› **مجلة علامات في النقد.** النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج٩، ع٣٣ سبتمبر ١٩٩٩م.

محمد أنقار. ‹‹الصورة الروائية والمتلقي،›› **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية.** منشورات دراسات سال، فاس، ع٦، خريف/شتاء ١٩٩٢م.

.... «الصورة الروائية بين النقد والإبداع،›› **مجلة فصول.** الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م.

محمد العمري. ‹‹البلاغة العامة والبلاغات المعممة،›› **مجلة فكر ونقد.** دار النشر المغربية، الدار البيضاء س٣، ع٢٥، يناير ٢٠٠٠م.

محمد مشبال. ‹‹مقولة النوع وموقع الرواية في النظرية الأدبية الحديثة،›› **مجلة فصول.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م.

ناداف (ساندرا). ‹‹الزمن السحري وجماليات التكرار،›› ترجمة: محمد يحيى. **مجلة فصول.** الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج١٣، ع١، ربيع ١٩٩٤م.

هيدجر (مارتن). ‹‹مفهوم الزمن (١٩٢٤)،›› ترجمة: فريق الترجمة والمراجعة في مركز الإنماء القومي. **مجلة العرب والفكر العالمي.** مركز الإنماء القومي، بيروت، ع٤، خريف ١٩٨٨م.

الـولى محمـد.«من بلاغـة الحجـاج إلى بلاغـة المحسنات،» **مجلـة فكـر ونقـد**. دار النشر المغربيـة، الدار البيضاء، س١، ع٨، أبريل ١٩٩٨م.

واتسن (جورج). «الحوار فى الرواية،» ترجمة: عباس العوينى. **مجلة الأقلام**. وزارة الثقافة والإعلام بغداد، س١٩، ع٩، أيلول١٩٨٤م.

يمنى طريف الخولى. «إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم،» **ألف - مجلة البلاغة المقارنة**. الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع٩، ١٩٨٩م.